# Commentaires d'œuvres musicales

*Jean RUAULT*
*Roger BLIN*

**Librairie Armand Colin**

Jean RUAULT

Professeur honoraire
d'Éducation musicale
(École normale d'instituteurs
et Écoles de la ville de Paris)
Producteur
des émissions musicales
de la Radio scolaire
de 1953 à 1972

Roger BLIN

Professeur
d'Éducation musicale
à l'École normale d'instituteurs
de Versailles

# COMMENTAIRES D'ŒUVRES MUSICALES

## ÉVOLUTION DE LA MUSIQUE DU CHANT GRÉGORIEN AU JAZZ

Librairie Armand Colin
Collection Bourrelier
103, Boulevard Saint-Michel, 75005 Paris

66

La loi du 11 mars 1957 n'autorisant, aux termes 2 et 3 de l'article 41, d'une part que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite » (alinéa 1er de l'article 40).
Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code Pénal.

© LIBRAIRIE ARMAND COLIN, PARIS, 1976

# TABLE DES MATIÈRES


Avertissement . . . . . 6
Table alphabétique des compositeurs cités . . . . . 8
Classification par thèmes . . . . . 9

*LA MUSIQUE AU MOYEN AGE* . . . . . 15

*Musique religieuse :*

Chant grégorien d'avant l'an 1000 . . . . . 16
Chant grégorien (Solesmes) . . . . . 18
L'organum : Léonin, Pérotin . . . . . 19

*Musique profane :*

Troubadours, trouvères et minnesaenger . . 22
Adam de la Halle : Le jeu de Robin et de Marion, Rondeaux . . . . . 25
Danceries du Moyen Age . . . . . 29

*L'ARS NOVA* . . . . . 32

Guillaume de Machaut : Messe « Nostre-Dame » . . . . . 33
Guillaume Dufay : Deux chansons . . . . 34

*LA MUSIQUE SOUS LA RENAISSANCE* . 37

*Musique catholique :*

Josquin des Prés . . . . . 38
Palestrina . . . . . 40
Victoria . . . . . 41

*Musique protestante française au XVI^e siècle :*

Claude Goudimel . . . . . 43
Claude Lejeune . . . . . 44

*Musique profane :*

Janequin, Lassus, Passereau, Mauduit . . . 46
Danceries françaises du XVI^e siècle . . . . . 54

*XVII^e SIÈCLE ET XVIII^e SIÈCLE* . . . 57

MONTEVERDI : *Orfeo* . . . . . 57
LULLI : *Menuet du Bourgeois gentilhomme* . . . . . 59
M.-A. CHARPENTIER : *Te Deum* (extraits) . . . . 61
PURCELL : *Didon et Enée* (mort de Didon) . . . . . 64
F. COUPERIN : *Le Tic-toc-choc ou les Maillotins* . . . 66
VIVALDI : *Les Quatre Saisons* . . . . . 67
RAMEAU : *Les Indes galantes* (extraits) . . . . . 70
*Pièces pour clavecin* (la poule, le tambourin). . . . . 74
J.-S. BACH : *Toccata et fugue en ré mineur* . . . . . 76
*Passacaille* . . . . . 78
*3^e Suite en ré majeur* . . . . . 79
HÆNDEL : *Water-Music* . . . . . 82
*Le Messie* (Alleluia) . . . . . 85
PERGOLÈSE : *La Servante maîtresse* (extraits) . . . . 87
J.-J. ROUSSEAU : *Le Devin du village* (extrait) . . . 89
GLUCK : *Orphée* (air du 4^e acte) . . . . . 92
*Alceste* (ouverture) . . . . . 93
L. MOZART : *Symphonie des jouets* . . . . . 95
HAYDN : *Oxford-Symphonie* . . . . . 97
W.-A. MOZART : *Deux danses allemandes* . . . . . 100
*Petite Musique de nuit* . . . . . 102
*Les Noces de Figaro* (ouverture) . . 104
*Symphonie en sol mineur* . . . . . 105

*XIX^e SIÈCLE ET XX^e SIÈCLE* . . . . . 107

BEETHOVEN : *6^e Symphonie* . . . . . 108
*Ouverture d'Egmont* . . . . . 114
*Sonate en ut dièse mineur* . . . . . 116
BOIELDIEU : *La Dame blanche* (ouverture) . . . . . 119
WEBER : *L'Invitation à la valse* . . . . . 121
*Le Freischütz* (ouverture) . . . . . 123
ROSSINI : *Le Barbier de Séville* (extraits) . . . . 126
SCHUBERT : *Le Roi des aulnes* . . . . . 129
*La Truite* . . . . . 131
*Quintette « La Truite »* (variations) . . . 131
BERLIOZ : *La Damnation de Faust* (extraits) . . . . 133
*Ouverture du Carnaval romain* . . . . . 141
MENDELSSOHN : *Symphonie « L'Italienne »* . . . . 143
CHOPIN : *6^e et 15^e préludes* . . . . . 145
SCHUMANN : *Concerto en la mineur* . . . . . 149
*Les Amours du poète* (extraits) . . . . 151
LISZT : *Rapsodie hongroise n° 2* . . . . . 153
WAGNER : *Lohengrin* (extraits) . . . . . 155
*Siegfried-Idyll* . . . . . 159
GOUNOD : *Mireille* (ouverture) . . . . . 161
SMÉTANA : *La Moldau* . . . . . 163

BORODINE : *Dans les steppes de l'Asie centrale* . . . . 166
SAINT-SAENS : *Le Carnaval des animaux* . . . . . 169
*Danse macabre* . . . . . 173
*Samson et Dalila* (scène de la meule) . 176
BIZET : *L'Arlésienne* (extraits) . . . . . 178
*Jeux d'enfants* . . . . . 182
MOUSSORGSKY : *Une nuit sur le Mont Chauve* . . . 184
*Tableaux d'une exposition* . . . . 186
CHABRIER : *España* . . . . . 191
*Joyeuse marche* . . . . . 194
GRIEG : *Peer Gynt* . . . . . 195
RIMSKY-KORSAKOV : *Le Vol du bourdon* . . . . . 200
FAURÉ : *Les Berceaux* . . . . . 202
ALBENIZ : *Seguidillas* . . . . . 204
G. CHARPENTIER : *Impressions d'Italie* . . . . . 205
DEBUSSY : *Petite Suite* . . . . . 209
*Children's Corner* . . . . . 211
R. STRAUSS : *Till Eulenspiegel* . . . . . 214
DUKAS : *L'Apprenti sorcier* . . . . . 216
ROUSSEL : *Le Festin de l'Araignée* . . . . . 220
Les grandes lignes d'évolution de la musique contemporaine . . . . . 223
RAVEL : *Ma Mère l'Oye* . . . . . 225
*Daphnis et Chloé* (le lever du jour) . . . . 228
DE FALLA : *L'Amour sorcier* (danse rituelle du feu) . 230
BARTOK : *Concerto pour orchestre* (extraits) . . . . 232
STRAVINSKY : *Pétrouchka* . . . . . 235
*L'Oiseau de feu* . . . . . 237
VILLA-LOBOS : *Bachiana brasileira* . . . . . 240
IBERT : *Escales* . . . . . 241
PROKOFIEV : *Pierre et le loup* . . . . . 244
HONEGGER : *Pacific 231* . . . . . 246
MILHAUD : *Suite Provençale* . . . . . 248
GERSHWIN : *Rhapsodie in Blue* . . . . . 252
POULENC : *Le Bestiaire* . . . . . 254
LOUCHEUR : *Rapsodie malgache* . . . . . 256
SAUGUET : *Les Forains* . . . . . 259
CHOSTAKOVITCH : *Cantate des forêts* (extraits) . . . 261
MESSIAEN : *Antienne de la Conversation intérieure*
BRITTEN : *Variations et fugue sur un thème de Purcell* 266
P. HENRY : *La Reine Verte* (extraits) . . . . . 268
STOCKHAUSEN : *Télé Musik* . . . . . 271
PENDERECKI : *Dies Irae* (Auschwitz oratorio) . . . 274

*BLUES ET JAZZ* . . . . . 279

B.B. BRONZY : *Take this old hammer* . . . . . 281
SYDNEY BECHET : *Jelly roll Blues* . . . . . 281
CHARLIE PARKER : *Relayin' at Camarillo* . . . . . 282
JOHN LEWIS : *Django* . . . . . 283
HERBIE HANCOCK : *Sleeping giant* . . . . . 284

# AVERTISSEMENT

Faire écouter de la musique aux enfants suppose, de la part de l'éducateur, un choix entre deux attitudes possibles.

L'une, la plus rapide, consiste en une écoute *précédée* d'un commentaire dont l'auditeur essaiera de retrouver l'illustration et les prolongements.

L'autre, infiniment plus riche pédagogiquement, met l'enfant en position de *découverte* absolument *libre* (c'est d'ailleurs cette méthode que suggérait l'Avant-propos figurant dans la 1re édition de cet ouvrage en 1950). Le maître, après la première audition, anime le débat, fruit des observations diverses faites par les enfants. De cette observation individuelle naît une observation *collective*, celle de la classe, que le maître *ordonne* et dont il fait la synthèse *avant* d'apporter ses propres observations ou ses propres informations. Bien entendu, les observations se complètent d'une écoute à l'autre et la place doit être, en définitive, laissée *entièrement à la musique* (dernière audition sans commentaire).

Les auditions musicales ne sont qu'un des aspects d'une *pédagogie de l'écoute*, orientée dans diverses directions, pas forcément musicales (écoute de la voix parlée, de la voix chantée, des bruits, des sons instrumentaux, leur nature, leur localisation, leur mouvement, leur hauteur absolue ou relative, etc.). Leur apport *culturel* (au sens d'une connaissance des musiciens et des œuvres) doit rester *accessoire* à l'école élémentaire.

Toute musique est, *d'abord*, *expression*. En conséquence, dans la discussion qui suit l'audition, la priorité doit être accordée à la recherche, en commun, du caractère. Sans être négligés, les autres éléments d'observation, qui ne sont

que des *moyens* de l'expression, doivent être considérés comme tels (thèmes, instruments, forme, etc.).

Le but à atteindre n'est pas de *faire entendre* une musique mais de la *faire écouter*. L'enfant doit être conscient de l'attention — voire de l'effort — nécessaire à une telle *activité* d'écoute.

Les capacités d'attention soutenues de l'enfant sont d'autant plus limitées qu'il est jeune. Au-delà de ces limites toute écoute devient *inutile*, sinon nuisible. Disons, en tenant compte à la fois de l'âge et de l'expérience variable des enfants, qu'à l'école élémentaire la durée d'écoute active se situe entre trois et dix minutes. Dans les œuvres qui sont proposées ici, et qui excèdent parfois ces limites, le maître *choisit* les passages qui lui paraissent les plus caractéristiques et les plus riches. Il va de soi qu'une écoute préalable, répétée et très attentive, de l'œuvre à présenter s'avère indispensable.

Comme chacun sait — mais il n'est pas inutile de le rappeler ici — toute œuvre, pour être appréciée, doit être entendue *plusieurs fois*. Chaque nouvelle audition s'enrichit des sentiments éprouvés, des observations faites lors des auditions antérieures, surtout si elles ont été suivies de discussion.

Certes, apprendre à écouter est nécessaire, mais le maître ne négligera pas, pour autant, les auditions d'œuvres qu'il aime, pour le simple plaisir d'une émotion ressentie en commun, en s'interdisant, cette fois-ci, le moindre commentaire.

Il n'oubliera pas, non plus, les possibilités, trop souvent négligées, qu'offre la musique pour *illustrer* l'étude de certaines époques ou de certains lieux.

Quant à *l'ordre chronologique* adopté ici, il ne trouve sa justification que dans la perspective d'une évolution du langage musical et ne constitue, en aucun cas, une suggestion de progression pédagogique d'écoute.

En conclusion — bien que le titre adopté (« Commentaires ») lors de la 1re édition de 1950 ait été conservé — le maître doit considérer le contenu de cet ouvrage comme un *élément d'information* qui lui permettra *d'animer*, en connaissance de cause, les discussions nécessaires. *Il ne se présente, en aucune façon, comme un ensemble de leçons ou de modèles de présentation a priori.*

# TABLE ALPHABÉTIQUE DES COMPOSITEURS CITÉS


Albeniz . . . . . 204
J.-S. Bach . . . . . 76
Bartok . . . . . 232
Beethoven . . . . . 108
Berlioz . . . . . 133
Bizet . . . . . 178
Boieldieu . . . . . 119
Borodine . . . . . 166
Britten . . . . . 266
Chabrier . . . . . 191
G. Charpentier . . . . 205
M.-A. Charpentier . . 61
Chopin . . . . . 145
Chostakovitch . . . 261
Couperin . . . . . 66
Debussy . . . . . 209
Dufay . . . . . 34
Dukas . . . . . 216
de Falla . . . . . 230
Fauré . . . . . 202
Gershwin . . . . . 252
Gluck . . . . . 92
Goudimel . . . . . 43
Gounod . . . . . 161
Grieg . . . . . 195
Haëndel . . . . . 82
de la Halle . . . . . 25
H. Hancock . . . . 284
Haydn . . . . . 97
P. Henry . . . . . 268
Honegger . . . . . 246
Ibert . . . . . 241
Janequin . . . . . 46
Josquin des Prés . . 38
de Lassus . . . . . 46
Lejeune . . . . . 44
Léonin . . . . . 19
J. Lewis . . . . . 283
Liszt . . . . . 153
Loucheur . . . . . 256
Lulli . . . . . 59
Machaut . . . . . 33
Mauduit . . . . . 46
Mendelssohn . . . . 143
Messiaen . . . . . 263
Milhaud . . . . . 248
Montervedi . . . . . 57
Moussorgsky . . . . 184
L. Mozart . . . . . 95
W.-A. Mozart . . . . 100
Palestrina . . . . . 40
C. Parker . . . . . 282
Passereau . . . . . 46
Penderecki . . . . . 274
Pergolèse . . . . . 87
Pérotin . . . . . 19
Poulenc . . . . . 254
Purcell . . . . . 64
Prokofiev . . . . . 244
Rameau . . . . . 70
Ravel . . . . . 225
Rimsky-Korsakov . . 200
Rossini . . . . . 126
J.-J. Rousseau . . . . 89
Roussel . . . . . 220
Saint-Saens . . . . . 169
Sauguet . . . . . 259
Schubert . . . . . 129
Schumann . . . . . 149
Smetana . . . . . 163
Stockausen . . . . 271
R. Strauss . . . . . 214
Stravinsky . . . . . 235
Victoria . . . . . 41
Villa-Lobos . . . . 240
Vivaldi . . . . . 67
Wagner . . . . . 155
Weber . . . . . 121

# CLASSIFICATION PAR THÈMES

**NATURE**

Ce moys de may (Dufay).
Voicy le vert et beau may (Mauduit).
Les Quatre Saisons (Vivaldi).
6e symphonie (Beethoven) : *1er et 2e mouvements.*
Peer Gynt (Grieg) : *Le matin.*
Daphnis et Chloé (Ravel) : *Le lever du jour.*
Impressions d'Italie ( G.Charpentier) : *Sur les cimes.*

**ORAGE**

Les Quatre Saisons (Vivaldi) : *3e mouvement de l'été.*
6e symphonie (Beethoven) : *4e mouvement.*

**EAU - FEU**

La Moldau (Smétana).
L'apprenti sorcier (Dukas).
La Damnation de Faust (Berlioz) : *menuet des follets.*
L'amour sorcier (de Falla) : *danse rituelle du feu.*

**JEUX**

Symphonie des jouets (L. Mozart).
Jeux d'enfants (Bizet).

**PROMENADES - VOYAGES**

Danse allemande dite « Promenade en traîneau » (Mozart).
Impressions d'Italie (G. Charpentier) : *A mules.*
Joyeuse marche (Chabrier).
Petite Suite (Debussy) : *En bateau.*
La Moldau (Smétana).
Rapsodie malgache (Loucheur) : *piroguiers.*
Bachiana brasileira no 2 (Villa-Lobos) : *Le petit train.*
Pacific 231 (Honegger).
Escales (Ibert).
España (Chabrier).
Dans les steppes de l'Asie Centrale (Borodine).
Télé Musik (Stockhausen).

**ANIMAUX**

Le Chant des oyseaux (Janequin).
Les Quatre Saisons (Vivaldi) : *1er mouvement du printemps et 1er mouvement de l'été.*
La poule (Rameau).
Symphonie des jouets (L. Mozart).
6e symphonie (Beethoven) : *fin du 2e mouvement.*
La truite (Schubert).
Le Carnaval des animaux (Saint-Saëns).
Tableaux d'une exposition (Moussorgsky) : *ballet des poussins dans leurs coques.*
Le vol du bourdon (Rimsky-Korsakov).
Le Festin de l'araignée (Roussel) : *Les fourmis, Le papillon.*
Le Bestiaire (Poulenc).

**FÊTES**

Danceries du Moyen Age et du XVIe siècle.
Les Quatre Saisons (Vivaldi) : *1er mouvement de l'automne.*
6e symphonie (Beethoven) : *3e mouvement.*
L'invitation à la valse (Weber).
Rapsodie hongroise no 2 (Liszt).
Jeux d'enfants (Bizet) : *Le bal.*
L'Arlésienne (Bizet) : *farandole.*
Rapsodie malgache (Loucheur) : *Guerriers.*
Impressions d'Italie (G. Charpentier) : *Napoli.*
Ouverture du Carnaval romain (Berlioz).
Les Forains (Sauguet).
Pétrouchka (Stravinsky) : *1er et 4e tableaux.*

**CONTES et LÉGENDES**

Pierre et le loup (Prokofiev).
L'oiseau de feu (Stravinsky).
Peer Gynt (Grieg).
L'Apprenti sorcier (Dukas).
Ma Mère l'Oye (Ravel).
Tableaux d'une exposition (Moussorgsky) : *La cabane sur des pattes de poule.*
Pétrouchka (Stravinsky).
Till Eulenspiegel (R. Strauss).
Lohengrin (Wagner).

**MAGIE**

L'Apprenti sorcier (Dukas).
Rapsodie malgache (Loucheur) : *Sorciers.*
Une nuit sur le mont Chauve (Moussorgsky).
Sleeping Giant (Hancock) : jazz contemporain.

## LISTE DES ŒUVRES POUVANT ÊTRE PRÉSENTÉES AU COURS D'UN 1er CYCLE D'INITIATION A LA MUSIQUE (ENFANTS DE 5 A 8 ANS)

Les textes des œuvres citées ci-dessous ont été conçus dans un esprit différent des autres afin de tenir compte de l'âge des enfants auxquels elles seront proposées.

(Cette progression n'est donnée qu'à *titre purement indicatif.* Pour certaines de ces œuvres, il est conseillé de ne présenter que les extraits signalés.)

PROKOFIEV : *Pierre et le loup.*
MOZART : *Danses allemandes.*
RIMSKY-KORSAKOV : *Le vol du bourdon.*
L. MOZART : *Symphonie des jouets.*
SAINT-SAENS : *Carnaval des animaux* (éléphant, volière, aquarium, cygne).
RAMEAU : *Danses des Indes galantes.*
DUKAS : *L'Apprenti sorcier.*
BIZET : *Jeux d'enfants* (Trompette et tambour, la poupée, la toupie).
VILLA-LOBOS : *Bachiana brasileira* (le petit train).
SAUGUET : *Les Forains* (Entrée, le clown).

BORODINE : *Dans les steppes de l'Asie centrale.*
MOZART : *Petite musique de nuit.*
BEETHOVEN : *Symphonie pastorale* (3e et 4e mouvements).
G. CHARPENTIER : *Impressions d'Italie* (A mules).
BIZET : *L'Arlésienne* (1re partie du Prélude, menuet, carillon, farandole).
GRIEG : *Peer Gynt* (le matin, dans le hall du roi de la montagne).

| | |
|---|---|
| Berlioz | : *La Damnation de Faust* (Marche hongroise, danse des sylphes). |
| Smetana | : *La Moldau.* |
| Debussy | : *Petite Suite* (en bateau). |
| Schubert | : *La Truite* (lied). |
| — | *Quintette « La Truite »* (variations). |
| Vivaldi | : *Les Quatre Saisons* (1er mouvement du printemps, 3e de l'automne et 2e de l'hiver). |
| Stravinsky | : *L'Oiseau de feu* (danse infernale et : berceuse). |
| Weber | : *L'invitation à la valse.* |
| Danceries du Moyen Age et de la Renaissance. | |
| Moussorgsky | : *Tableaux d'une exposition* (le bydlo, : ballet des poussins, Goldenberg et Schmuyle, le marché de Limoges, la Grande Porte de Kiev). |
| De Falla | : *L'Amour Sorcier* (danse rituelle du feu). |
| Ravel | : *Ma Mère l'Oye* (le Petit Poucet, les entretiens de la Belle et de la Bête). |
| Lulli | : *Menuet du Bourgeois gentilhomme.* |
| Rameau | : *Pièces pour clavecin* (la poule, le tambourin). |
| Chabrier | : *España.* |
| Loucheur | : *Rapsodie malgache* (Sorciers, guerriers). |
| Janequin | : *Le Chant des Oyseaux.* |
| Ravel | : *Daphnis et Chloé* (le lever du jour). |
| Honegger | : *Pacific 231.* |
| Bach | : *Toccata et fugue en ré mineur, 3e suite en ré majeur pour orchestre* (air, gavotte, : bourrée). |
| Milhaud | : *Suite provençale* (1er, 3e, 5e et 8e mou- : vements). |
| Mendelssohn | : *4e Symphonie* (1er et 4e mouvements). |
| Britten | : *Variations et fugue sur un thème de : Purcell* (présentation des instruments de : l'orchestre). |

*Précisions concernant les deux albums*
*« Initiation aux œuvres musicales »*
de *Solange et Jean RUAULT*
(9 disques « La Voix de son Maître »,
Pathé Marconi)

En liaison avec cet ouvrage et pour faciliter la tâche des maîtres appelés à présenter des œuvres musicales, Pathé Marconi a publié deux coffrets comportant l'*interprétation de 25 œuvres* (du Moyen Age à nos jours) principalement choisies pour un cycle d'initiation s'adressant à des enfants de 7 à 14 ans.

Des *textes de présentation* y figurent également dont le but consiste surtout à exposer les principaux thèmes musicaux que les jeunes auditeurs pourront ainsi plus aisément *découvrir*, *assimiler*, *retenir*. Ces textes sont également destinés à servir de *base* de *discussion* après chaque audition des œuvres.

.En outre, ces deux albums comportent une *sélection de 44 phrases musicales* extraites des œuvres présentées afin de permettre d'organiser facilement des séances de reconnaissance de thèmes sous forme de *jeux musicaux*.

*1er album* (4 disques C 153-12 161 à 4) :
- Danse allemande KV 605 nº 3 (Mozart).
- 5e symphonie (Beethoven) : 1er mouvement.
- Marche hongroise (Berlioz).
- La Moldau (Smetana).
- Le Carnaval des animaux (Saint-Saëns) : éléphant, volière.
- Farandole de l'Arlésienne (Bizet).
- Tableaux d'une exposition (Moussorgsky) : Samuel Goldenberg et Schmuyle.
- Peer Gynt (Grieg) : Dans le hall du roi de la montagne.
- L'Apprenti sorcier (Dukas).
- 3e gymnopédie (Satie).
- L'Oiseau de feu (Stravinsky) : danse infernale.
- Rapsodie malgache (Loucheur) : guerriers.

*2e album* (5 disques C 151-12 821 à 5) :

— Le Jeu de Robin et Marion (Adam de la Halle) : extraits.
— Le Chant des oyseaux (Janequin).
— Les quatre Saisons (Vivaldi) : 3e mouvement de l'automne.
— La poule (Rameau).
— Toccata et fugue en ré mineur (Bach).
— La Truite (lied) et 4e mouvement du quintette en la majeur (Schubert).
— Polonaise no 6 dite héroïque (Chopin).
— Les Maîtres Chanteurs (Wagner) : danse des apprentis et entrée des Maîtres.
— La Belle au bois dormant (Tchaïkovsky) : pas de deux.
— L'Enfant et les sortilèges (Ravel) : extraits.
— Hyperprisme (Varèse).
— Les Forains (Sauguet) : entrée des forains, le clown.

Les coffrets « Initiation aux œuvres musicales » peuvent être commandés auprès des disquaires.

# *LA MUSIQUE AU MOYEN AGE*

*Personne n'ignore la place occupée par l'esprit religieux au Moyen Age, et ceci dans tous les domaines de la pensée et de l'art, et en particulier de la musique.*

*Néanmoins, à cette même époque, naissait et se développait un art musical profane qui est loin d'être négligeable. Nous nous proposons d'étudier successivement ces deux aspects de la musique médiévale.*

# MUSIQUE RELIGIEUSE

## *Chant grégorien d'avant l'An Mil*

### GÉNÉRALITÉS

Pendant toute la période du haut Moyen Age jusqu'au IXe siècle, la musique « savante » est uniquement représentée par le *chant grégorien*. C'est un chant religieux dont les origines remontent à l'époque du Christ (psaumes juifs) et qui, après avoir subi des influences diverses au cours des premiers siècles de notre ère (au contact des différentes civilisations grecque, syrienne, byzantine, etc.), fut modifié et unifié par plusieurs papes et en particulier par Grégoire le Grand (pape de 591 à 604), d'où son nom.

Il est chanté par les hommes seuls (moines et clercs) à l'unisson, et comprend de nombreux *mélismes* (vocalises sur une syllabe) qui lui donnent un caractère de jubilation mystique et rappellent curieusement ses origines orientales.

Vous allez pouvoir, grâce à ce disque, vous rendre compte de ce qu'était la musique du temps de Charlemagne et des premières abbayes romanes. Vous serez certainement surpris, mais vous ne manquerez pas de remarquer :

*a*) l'allégresse qui se dégage du chant du soliste et la sérénité du chœur d'hommes ;

*b*) la virtuosité vocale exigée du ténor solo ;

*c*) l'analogie certaine entre les mélismes du grégorien primitif et les mélopées orientales.

### AUDITION

Anthologie sonore n° 81 (1)

**Graduel pour la fête de sainte Agathe**

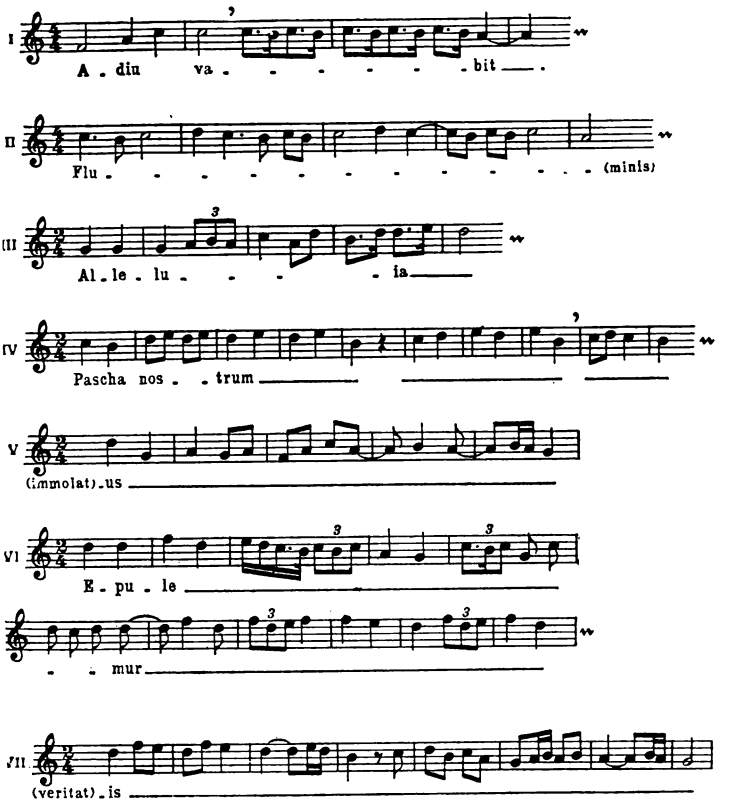
C'est d'abord le chœur qui chante (1) :

(1) Enregistrement actuellement épuisé.

« Dieu l'aidera de son regard. Dieu dans son sein ne sera pas ébranlé » (texte latin sur la notice).

Puis le soliste répond (II) :

« L'élan du fleuve (la foi) réjouit la cité de Dieu.
Le Très-Haut a sanctifié son tabernacle. »




## Alleluia

Cet *Alleluia* (pour la fête de Pâques) se compose du mot *Alleluia* et de deux versets (couplets).

Le soliste chante *Alleluia* (III).

Ce même thème, complété et amplifié par une série de mélismes sur la dernière syllabe, est repris par le chœur.

PREMIER VERSET :

« Notre Pâque, le Christ, s'est immolé », chanté par le soliste (IV). Remarquer en particulier les mélismes sur le *a* de *immolatus*, tandis que le chœur conclut sur *us* de *Christus* (V).

DEUXIÈME VERSET :

« Nourrissons-nous du pain de sincérité et de vérité. »
Comme le premier verset, il est chanté par le soliste (VI) et terminé par le chœur (VII).

**Alleluia**

Chanté, comme le premier, par le soliste, et terminé par le chœur.

Saint Augustin (350-430) a magnifiquement défini le sens de l'*Alleluia* : « Celui qui *jubile* ne prononce pas de mots ; c'est un chant de joie sans paroles, c'est la voix du cœur se fondant dans la joie et cherchant à exprimer le plus possible ses sentiments, quand même il n'en comprend pas la signification. »

# *Chant grégorien (Solesmes)*

## ÉVOLUTION

Le chant grégorien resta l'unique manifestation de musique religieuse jusqu'au X^e^ siècle environ, époque où apparut — ou réapparut — la polyphonie. Au début, simple mélodie grégorienne accompagnée d'un contre-chant parallèle, elle devait, au cours des siècles, évoluer dans le sens d'une complexité de plus en plus grande, renier peu à peu ses origines grégoriennes pour atteindre son plus complet épanouissement au cours des XV^e^ et XVI^e^ siècles.

Supplantée par la messe polyphonique puis par la messe symphonique (XVII^e^ et XVIII^e^ siècles) la messe grégorienne, se « desséchant » peu à peu, subit une véritable décadence jusqu'au jour où, au XIX^e^ siècle, des moines de l'abbaye de Solesmes (Sarthe) entreprirent de lui redonner la jeunesse et la pureté des origines. Ils y ont d'ailleurs pleinement réussi. Vous allez pouvoir en juger en écoutant ce disque.

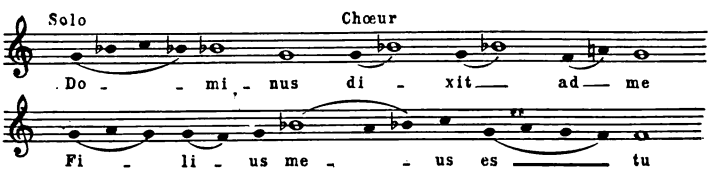
## AUDITION

**Noël : Messe de Minuit. (Solesmes)**

Disque Decca 173.690

Imaginez la scène. Nous sommes le 24 décembre, peu avant minuit. La grande nef de l'abbaye est plongée dans l'ombre. Seul le chœur est illuminé. Bientôt, par une petite porte latérale, des moines vêtus et encapuchonnés de blanc se glissent un à un dans le chœur : des jeunes, des vieux, de très vieux même qui gagnent leur place de prière. Et, minuit sonnant, s'élève un chant admirable, unique, où toutes les voix, abandonnant leur personnalité propre, se fondent en une seule, douce, calme mais immense. C'est l'introït de la Messe de Minuit. « Le Seigneur m'a dit : Vous êtes mon fils, je vous ai engendré aujourd'hui. » (voir I).

Écoutez comme le chant s'élève, fervent, pur et souple, et remarquez la liberté totale du rythme. Les grands intervalles ont disparu ; c'est vraiment du plain-chant (mélodie plane) et la partie de soliste a perdu toute virtuosité. C'est le retour aux sources de candeur et de pureté.




# *L'Organum : Léonin, Perotin*

## NAISSANCE DE LA POLYPHONIE

C'est vers l'an 900 que le chant grégorien, jusqu'alors chanté à l'unisson, s'adjoignit une *seconde voix (duplum)*, sorte de basse qui accompagnait la mélodie à un intervalle immuable, la quarte, note contre note.

Au XI^e^ siècle, cette voix accompagnante, renonçant aux quartes parallèles, se dégagea, croisa la voix principale et, se maintenant de plus en plus au-dessus d'elle, devint « un chant naturel, rythmé, syllabique », comportant de nombreux mélismes, tandis que la partie de chant grégorien

voyait ses notes s'allonger pour soutenir l'ensemble, et prenait le nom de *teneur* ou *ténor* (soutien). Ainsi naissait l'*organum*. Il était chanté à l'occasion des grandes fêtes par des chantres aux chapes multicolores.

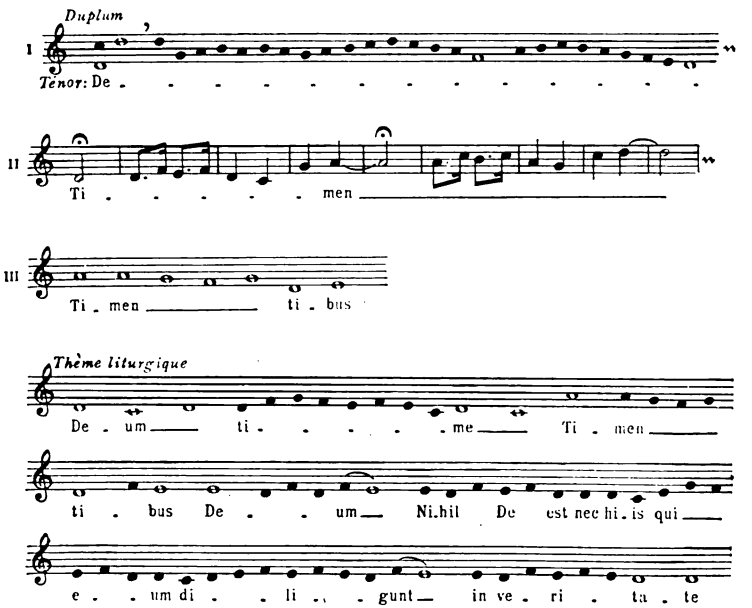
## ÉCOLE NOTRE-DAME DE PARIS

Notre-Dame de Paris était au XII^e^ siècle le plus grand centre mondial de musique sacrée. Des grands maîtres « parisiens » de cette époque, deux surtout sont demeurés célèbres. Ce fut d'abord Léonin, à la fin du XII^e^ siècle, puis Pérotin, au début du XIII^e^ siècle (la cathédrale avait alors quarante ans), qui continua l'œuvre de son prédécesseur et reçut de ses contemporains le nom de *Magnus* (le grand). Si Léonin n'écrivait que des organa à deux voix, ou « doubles », Pérotin en écrivait à trois *(triplum)* et même à quatre voix *(quadruplum)*. Il est considéré aujourd'hui comme le premier grand compositeur français.

## AUDITION

Anthologie sonore n° 143 (1)

**Deum Time :** (Organum duplum de LÉONIN)




Essayez, à l'audition, d'isoler les deux voix de l'organum. Il est relativement facile, tout au moins au début du disque,

(1) Enregistrement actuellement épuisé.

de distinguer d'une part le ténor, ancien texte grégorien, avec ses notes étirées et, d'autre part, le duplum, extrêmement libre, quasi improvisé (I). Vous admirerez combien ce dernier est spontané et expressif. Il exprime la jubilation fervente, l'enthousiasme du croyant, tandis que le ténor affirme la plénitude et la solidité de la foi.

Sur *timentibus*, c'est le ténor qui fait des mélismes (II), tandis que le *duplum* chante à son tour des notes longues (III).

Texte : *Crains Dieu.*
*A ceux qui craignent Dieu*
*Ni à ceux qui l'aiment en vérité.*
*Rien ne manque*

**Alleluia Viderunt** : organum quadruplum, de Pérotin

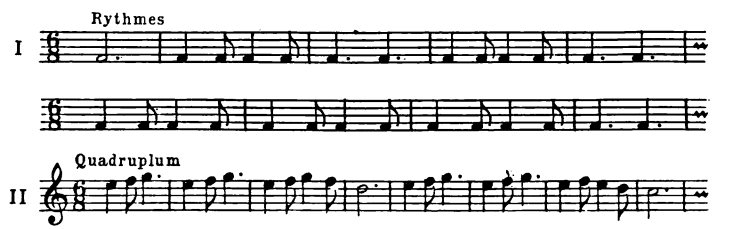
Disque : *Les Primitifs français de Philippe Auguste à Philippe le Bel.* Ducretet 320 C 107

Vous remarquerez immédiatement, à l'audition, que le compositeur, pour construire à 4 voix, a dû organiser rythmiquement et harmoniquement les 3 voix supérieures ; la voie basse (teneur), ici confiée à l'orgue, joue le même rôle de soutien que dans l'organum de Léonin. Si l'ensemble a perdu une certaine liberté voisine de l'improvisation, il a gagné en solidité et en grandeur, et le lyrisme n'en est pas exclu.

Toute la première partie de cet organum est construite sur les deux premiers mots du graduel de Noël : « Viderunt omnes ». Tandis que la teneur étire longuement une note par syllabe, les trois voix supérieures (duplum, triplum, quadruplum) vocalisent avec allégresse sur des rythmes bien proches de la danse populaire (voir I).

Puis le graduel se poursuit en plain-chant : *fines terrae salutare Dei nostri : jubilate Deo, omnis terra* (Tous les pays de la Terre contemplent le salut de notre Dieu. Terre entière, acclame Dieu).

Enfin, la polyphonie reprend, toujours aussi enthousiaste et allègre (voir II) sur le verset : « Le Seigneur a fait connaître son œuvre de salut ; il a révélé sa justice aux yeux des Nations. »



# MUSIQUE PROFANE

## MUSIQUE VOCALE

Pendant tout le haut Moyen Age, la musique profane était essentiellement représentée par la chanson populaire. La *chanson épique* en particulier, inspirée par des sujets légendaires et régionaux, jouissait d'une grande faveur dès l'époque mérovingienne. Elle se transmettait oralement, de génération en génération, et ses interprètes étaient les *mimes* et les *histrions*. Mais cet art était considéré comme vulgaire, l'art savant et raffiné n'étant représenté que par la musique d'église. Il faut arriver aux chansons des *troubadours* et des trouvères (XII^e^, XIII^e^ siècles), pour que l'art profane reprenne rang dans l'histoire de la musique.

D'autre part, la musique vocale profane, à l'image de la musique religieuse, s'oriente vers la *polyphonie*, et prend, sous divers aspects, une place de plus en plus importante dans le *théâtre* du Moyen Age.

## MUSIQUE INSTRUMENTALE

La musique savante étant exclusivement vocale, les concerts d'instruments n'existaient pas. On les utilisait plutôt pour les défilés, les tournois, les fêtes de plein air, et surtout pour faire danser *(danceries)*.

A la fin du Moyen Age, on leur confiait toutefois le soin d'interpréter des œuvres conçues pour une exécution vocale *(transcriptions)*.

# *Troubadours, trouvères et minnesaenger*

## GÉNÉRALITÉS

C'est dans le Midi de la France, en Provence, en Aquitaine et dans le Limousin (pays de langue d'oc), qu'apparurent, à la fin du XI^e^ siècle, les premiers spécimens de poésie lyrique. Leurs auteurs étaient les troubadours (en provençal, *trobador* = trouveur). C'étaient, le plus souvent, de grands

seigneurs de la noblesse féodale, qui, épris d'idéal chevaleresque et artistique, protégeaient poètes et musiciens, et ne dédaignaient pas de composer eux-mêmes leurs chansons. Ils étaient aidés en cela par leurs interprètes, les jongleurs (plus tard, ménestrels), à la fois chanteurs et instrumentistes, qui parcouraient les provinces, se rendant de château en château pour faire connaître les œuvres de leur maître, en participant à toutes les réjouissances aristocratiques ou populaires.

Leur répertoire se composait, avant tout, de chansons courtoises, mais aussi de chansons de geste, de danses, de croisades, de toile et de chansons religieuses, qu'ils interprétaient suivant la qualité de leur auditoire.

Les plus célèbres sont Guillaume VII, comte de Poitiers, Marcabru, Guiraut Riquier, Bernard de Ventadour et Rambaut de Vaqueiras.

Un peu plus tard, les trouvères *(troveor)* continuèrent en Ile-de-France et en Champagne (pays de langue d'oïl) l'œuvre des troubadours. Blondel de Nesles, Richard Cœur de Lion, Perrin d'Angicourt, Thibaut de Champagne, roi de Navarre, le châtelain de Couci, et surtout Adam de la Halle et les trouvères bourgeois d'Arras, sont les plus connus.

Troubadours et trouvères, créateurs d'un genre nouveau, furent les premiers à élever la chanson profane au rang d'un art véritable. Leurs œuvres, empreintes de charme poétique, de fraîcheur et de spontanéité, eurent une influence certaine dans l'évolution de la langue poétique et musicale.

Au XIII^e^ siècle, en Allemagne, leurs disciples, les *minnesaenger*, dont le fameux Tannhaüser, produisirent de nombreuses œuvres de valeur. Ils eurent pour successeurs, à partir du XIV^e^ siècle, les *meistersinger* (maîtres chanteurs), sortes de trouvères bourgeois groupés en corporations. (Citer *Les Maîtres Chanteurs*, opéra de Richard Wagner).

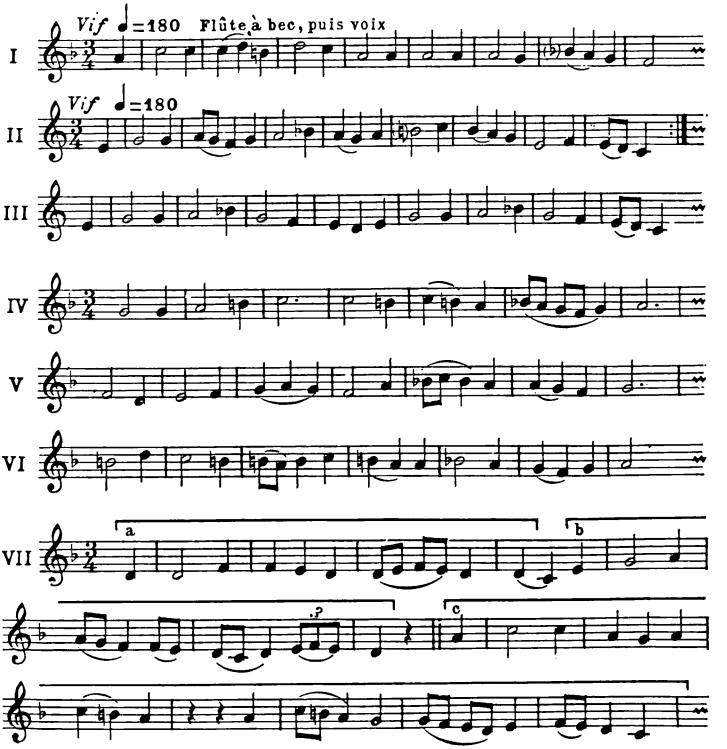
## AUDITION

### Minnesänger, trouvères et troubadours

Disque BAM LD 08

1. ANONYME (1147) : *Chevalier, mult estes gariz*

Nous ne conservons de la première croisade qu'une chanson latine de Marcabru : *Pax in nomine Domini* (vers 1140). Celle qui nous occupe fut composée, en langue vulgaire, au cours de la deuxième croisade (vers 1147) par un artiste anonyme. Elle exprime la confiance en l'issue des combats et la certitude de la miséricorde divine : « Qui s'en ira avec Louis n'a point peur de l'Enfer, car son âme ira en Paradis avec les anges de Notre-Seigneur » (traduct. de Jacques Chailley).




Elle se compose de deux strophes identiques précédées d'une ritournelle à la flûte où domine le motif I.

2. Rambaut de Vaqueiras (env. 1115-1205) : *Kalenda Maya* (Calendes de mai)

« Calendes de mai, ni feuilles de hêtre, ni chants d'oiseaux, ni fleurs de glai ne me peuvent plaire, noble dame, tant qu'un messager rapide ne viendra de votre part m'apporter des nouvelles heureuses pour mon amour. » (trad. J. Chailley)

Cette chanson comprend un motif principal (voir II) dont est issue une deuxième phrase (voir III). Refrain et couplet sont entendus trois fois.

3. Bernard de Ventadour (vers 1150-1180) : *Lancan vei la folha*

Poète né en Limousin, l'un des plus grands du XII^e siècle, son œuvre tout entière fut consacrée à la femme et à l'amour

courtois. Ici, trois motifs a, b, c (voir IV, V, VI) disposés comme suit :
ab - ab - cb - ab - ab - cb - cb.

4. WALTER VON DER VOGELWEIDE : *Chanson de croisade* (1228)

Héritier des chevaliers poètes français, il est sans aucun doute le plus célèbre des minnesänger. Richard Wagner, qui fit de son contemporain Tannhaüser un héros d'opéra, lui reconnaissait une grande valeur. On peut admirer aujourd'hui des fresques le représentant sous l'aspect d'un brillant chevalier dans le château de Neuschwanstein (Bavière) où Wagner séjourna quelque temps sous la protection de Louis II de Bavière.

Cette chanson fut écrite au retour de la croisade de 1228. L'auditeur sera frappé par le sentiment religieux de cette mélodie dans laquelle se manifeste l'influence du chant grégorien (voir VII). La voix du chanteur est accompagnée des fines perles égrenées par une petite harpe médiévale. Construite en trois sections a, b, c, la mélodie reprend trois fois la formule ab - ab - cb.

# *Adam de la HALLE*

1240?-1288

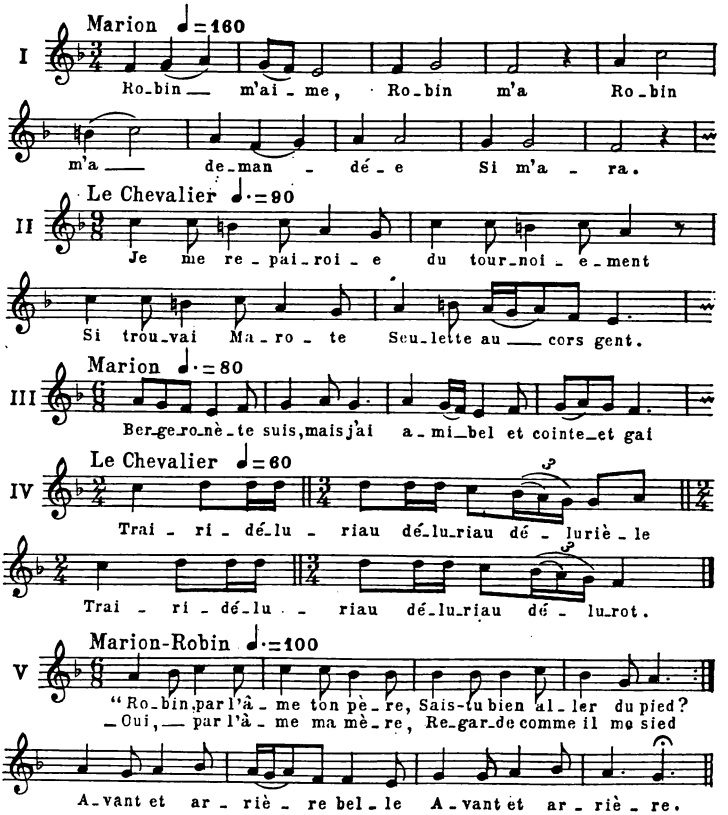
## L'AUTEUR

D'origines modestes, il dut à la protection de riches bourgeois d'Arras, sa ville natale, de pouvoir effectuer ses études au monastère de Vauchelles (près de Cambrai). A vingt-deux ans, il fit représenter sa première pièce, *Le Jeu de la Feuillée*, œuvre littéraire émaillée de refrains. Après avoir poursuivi ses études à Paris, il revint dans sa ville natale où il mena la vie de « jongleur » professionnel, sans toutefois négliger la musique plus savante. Il fut ensuite au service du comte Robert d'Artois, qu'il suivit en Italie pour rejoindre le roi de Sicile, Charles d'Anjou, frère de Saint Louis, pour lequel il composa l'œuvre qui contribua le plus à le rendre célèbre, *Le Jeu de Robin et de Marion*, afin de le distraire de ses soucis après les sanglants massacres des Vêpres siciliennes (Pâques 1282). Il mourut en 1288, peu après son dernier protecteur, laissant inachevée une chanson de geste : *Chanson du Roi de Sicile.*

Outre les deux « pastorales » citées plus haut, il est l'auteur de nombreuses œuvres (motets, rondeaux, etc.) qui le classent, par la richesse de leurs trouvailles polyphoniques, comme le premier grand compositeur de musique profane française.

## *Le Jeu de Robin et Marion*

C'est une « pastorale » pour trois personnages sur un argument bien simple : la jeune bergère Marion, malgré le pouvoir de séduction et les flatteuses paroles du beau chevalier, ne se laissera pas détourner de son amour pour le jeune paysan Robin. Le thème n'est pas nouveau et se retrouve



dans maintes chansons populaires. La plupart des musicologues s'accordent à voir, dans ce chef-d'œuvre de poésie et de musique naïves, une géniale anticipation de l'opéra-comique français. On y retrouve déjà tous les éléments constitutifs de celui-ci : action où se côtoient l'émotion et le comique, texte parlé, airs, ensembles, chœurs, danses et musique instrumentale.

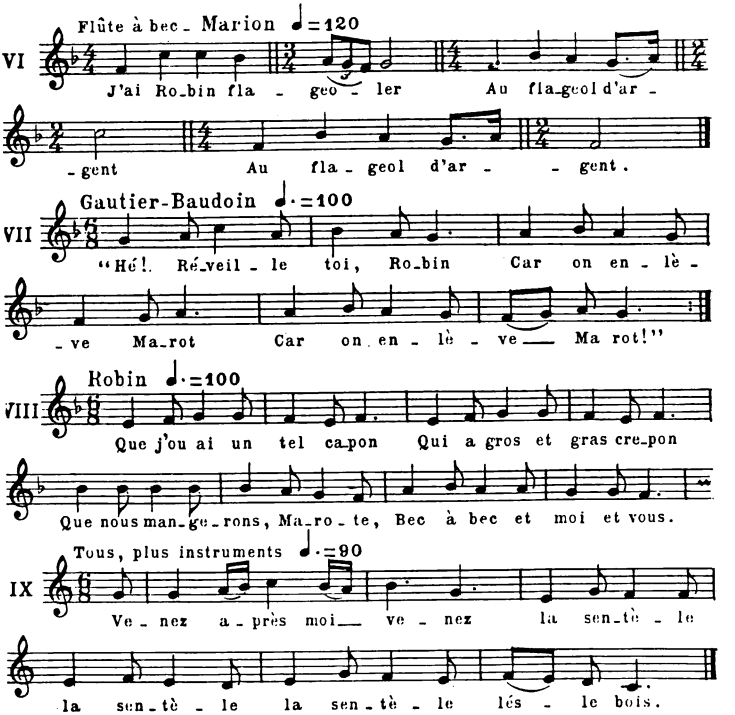
## AUDITION

Disque : *Archiv Produktion* 37076 E P A (45 tours)

Dans l'enregistrement intégral des pièces chantées nous avons retenu les plus caractéristiques, susceptibles d'illustrer la narration de l'action.

Se succèdent les scènes suivantes :

— Naïve déclaration d'amour de Marion (voir I).
— Apparition du chevalier (voir II).
— Marion résiste au chevalier (voir III).
— Le chevalier, superbe, tente de séduire Marion (voir IV).



— Marion et Robin chantent et dansent (voir V).
— Robin joue du flageolet (voir VI).
— Enlèvement de Marion (voir VII).
— Marion et Robin se retrouvent (voir VIII).
— Chœur final : réjouissance générale (voir IX).

Nota : Tous ces motifs peuvent être chantés par les enfants, et, éventuellement, accompagnés de flûtes à bec et tambourins.

*Des extraits du « Jeu de Robin et Marion » sont présentés et interprétés dans le 2e album « Initiation aux œuvres musicales » (5 disques « La Voix de son Maître »).*

## *Rondeaux*

Disque : *Archiv Produktion* 37076 E P A

Le rondeau ou rondel fut un genre très en vogue au début du XIIIe siècle, soit sous sa forme latine (École Notre-Dame), soit en langue romane. C'est le cas des 14 rondeaux que nous a laissés Adam de la Halle, œuvre de peu de volume mais d'une grande nouveauté et d'une richesse polyphonique qui suffirait à immortaliser le nom de son auteur. Le rondeau, qui se caractérise par le retour régulier d'une phrase refrain, donnera naissance, bien plus tard, au rondo instrumental.

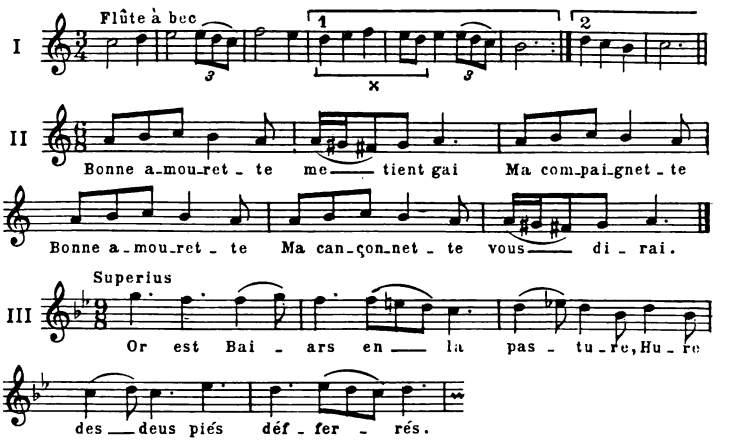
Écoutons tout d'abord une *transcription instrumentale* pour une flûte à bec, trois vièles à archet et un luth, qu'Adam de la Halle réalisa à partir d'un de ses rondeaux, vraisemblablement « Bonne Amourette » (voir le motif commun à I et II) Remarquez la grande simplicité de l'écriture polyphonique où dominent les intervalles de quartes et de quintes.

Puis vient *Bonne Amourette* (voir II) qui nous est proposée sous la forme d'une transcription partielle, courante à l'époque, où seule la partie médiane est chantée (teneur) les deux autres voix étant confiées à la flûte à bec et au luth.

Écoutons enfin l'un des plus célèbres rondeaux du trouvère d'Arras, *Or est Baiar en la pasture*, chanté ici par trois voix d'hommes (voir III).

Baiar, le noble coursier d'un héros, est devenu vieux. Fatigué et « déferré », il est réduit à vivre dans la « pasture » et doit accepter la déchéance de la « couverture » des vieillards.

Remarquons que, malgré leur écriture « savante », ces œuvres ont conservé toute la fraîcheur de leur inspiration populaire.




# *Danceries du Moyen Age*

Les auditeurs seront sans doute intéressés par cette musique, seule manifestation de l'art purement instrumental au Moyen Age, sur laquelle dansaient les grands seigneurs de l'époque, en compagnie des nobles dames richement parées.

Bassedanses, caroles, estampies, saltarelles, bransles et rondes étaient de toutes les fêtes, populaires ou aristocratiques, soit sous leur forme chantée, soit accompagnées d'instruments : flûtes à bec, vièle à archet, petite harpe, tambourins, clochettes, etc. Il arrivait déjà qu'on groupât une lente et une rapide, et l'on peut voir dans cette association une origine lointaine de la suite (forme instrumentale qui s'épanouira pleinement au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècles).

La chorégraphie comprenait des pas glissés pour les danses lentes et des passages sautés pour les danses vives, telle la saltarelle.

## AUDITION

Disque : *Minnesänger, trouvères et troubadours. Collegium Musicum de Krefeld* BAM LD 08

**1. Danse de jongleur** (anonyme)

C'est une « haute-danse » (vive) sur un rythme binaire obstiné qui constitue un des premiers exemples de thème et variations.

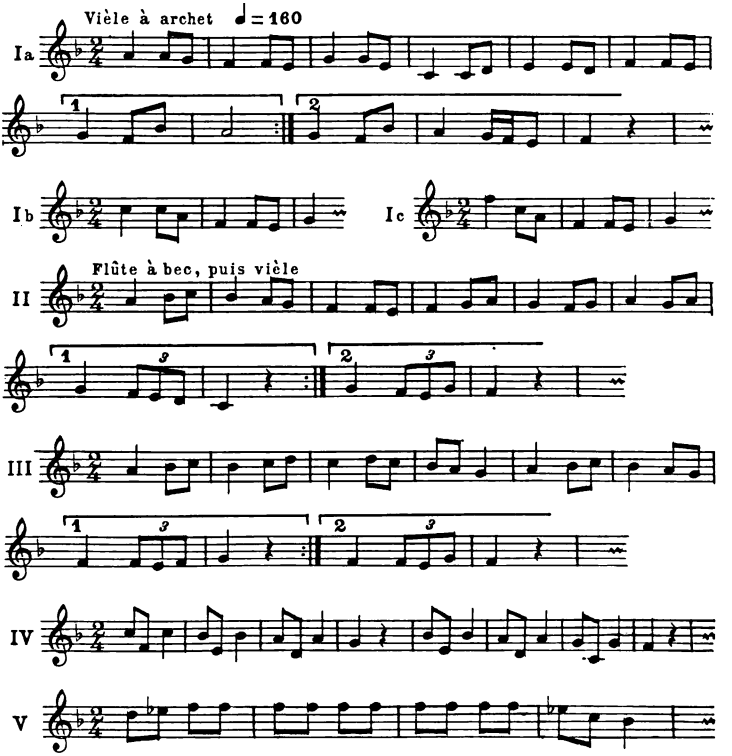
On y entend successivement la vièle à archet (voir I) accompagnée du tambourin, puis la flûte à bec (voir II). Les deux instruments sont entendus simultanément sur les motifs suivants, soit à l'unisson, soit à l'intervalle de quinte si cher au Moyen Age, une deuxième vièle et des clochettes venant compléter l'ensemble instrumental (voir III, IV et V).

*Remarque :* Cette danse étant d'une exécution relativement facile sur des instruments « scolaires » comme la flûte à bec par exemple, nous en donnons d'assez larges extraits.

## 2. La quarte estampie royale

Là encore, il s'agit d'une haute-danse très rythmée et qui était vraisemblablement scandée avec le pied (de l'allemand stampfen : frapper du pied). Comme le rondeau, l'estampie comprend des couplets différents séparés par le retour régulier d'une phrase refrain (voir VI). Son rythme est ternaire. Les couplets sont exposés successivement par :

*a*) la vièle, *b*) l'orgue positif, *c*) la vièle, *d*) la flûte à bec, *e*) la vièle, *f*) deux vièles, *g*) la flûte à bec.



Seul le refrain est rythmé par les percussions habituelles : tambour, tambour de basque, clochettes.

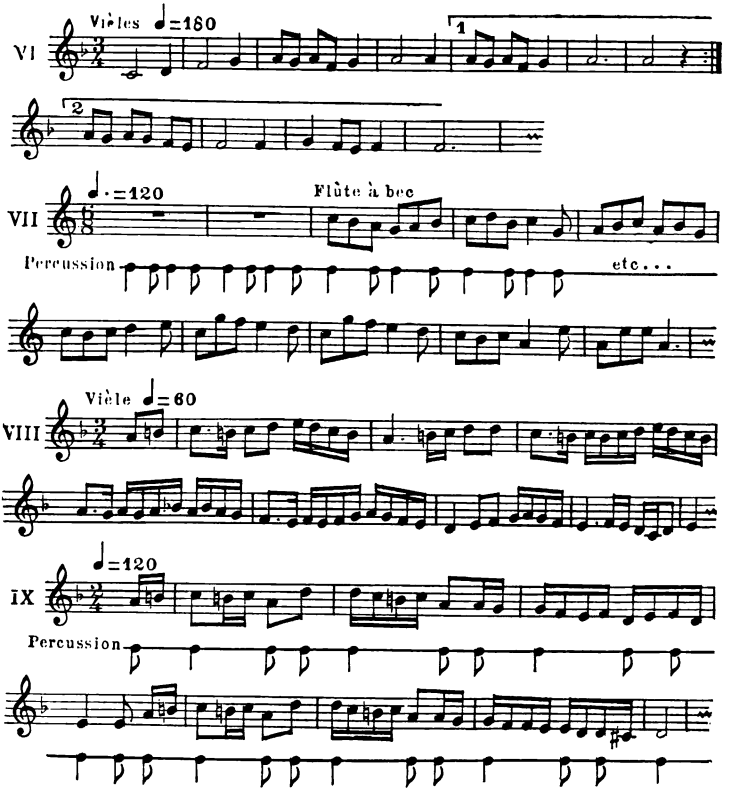
**3. Saltarello** (anonyme du XIV^e^ siècle)

La saltarelle ou sauterelle nous est connue par un manuscrit italien du British Museum. C'est une danse à deux temps mais dont la subdivision interne peut être binaire ou ternaire. Aujourd'hui encore elle est populaire en Italie et en Sicile.

On y remarquera successivement : la flûte à bec, la vièle à archet, l'orgue positif, accompagnés de tambourins et de clochettes (voir VII).

**4. Lamento di Tristano** (anonyme du XIV^e^ siècle)

Conservée dans le même manuscrit que la précédente, cette danse présente un caractère plus libre. C'est un « ballo » ou « balletto », comportant des variations de mouvement correspondant à des changements de chorégraphie : promenade (voir VIII), danse (voir IX), promenade, danse, etc... Les passages rapides étaient généralement sautés et mimés, ce qui explique les titres divers donnés à ces ballets.



# L'ARS NOVA

*L'Ars Nova (art neuf) par opposition à l'Ars Antiqua (art ancien), embrasse tout une période s'étendant de la fin du XIII^e siècle au début du XV^e, et se manifeste par un état d'esprit quasi révolutionnaire des musiciens créateurs, qui tend vers une libération des contraintes auxquelles était soumise la musique savante, depuis des siècles, du fait de la tradition et de l'Église. Ce désir profond de renouvellement correspond à une évolution des esprits en liaison étroite avec les événements historiques : de l'idéalisme du temps de saint Louis au réalisme brutal de celui de la guerre de Cent ans.*

*Dans la pratique, ce mouvement peut sommairement se résumer ainsi :*

*— recherche de nouveaux thèmes d'inspiration ;*

*— recherche de formes nouvelles (la messe polyphonique par exemple) ;*

*— emploi de thèmes de base (teneur) plus personnels ;*

*— abandon des formules rythmiques traditionnelles et emploi d'une « écriture proportionnelle » ;*

*— utilisation, encore peu cohérente il est vrai, des nouveautés apportées par l'art des troubadours, et, en particulier, des altérations et de la note sensible.*

*Si certains signes précurseurs sont déjà perceptibles dans les rondeaux d'Adam de la Halle, l'Ars Nova commence à s'exprimer dans le Roman de Fauvel, poème satirique de Gervais du Bus, sur des musiques anonymes. Le grand maître en est sans conteste Guillaume de Machaut dont l'œuvre admirable prépare ce qu'on a appelé justement « l'âge d'or de la polyphonie. »*

# *Guillaume de MACHAUT*

## L'AUTEUR

Né vers 1300, à Machaut (Ardennes, environs de Rethel) il fit ses études à Reims, puis fut attaché successivement, comme poète et musicien au service de Jean de Luxembourg, roi de Bohême, Charles le Mauvais, roi de Navarre, Jean le Bon, roi de France et devint le précepteur de Charles V. Déjà nommé chanoine à Reims en 1337, il s'y retira définitivement jusqu'à sa mort.

Il est considéré non seulement comme le plus grand musicien du XIVe siècle, mais aussi comme le plus grand poète : « La fleur parmi les fleurs. » Il laissa une œuvre de plus de 60 000 vers comprenant des lais, virelais, rondeaux et ballades qu'il mit pour la plupart, en musique.

## *Messe « Nostre Dame »*

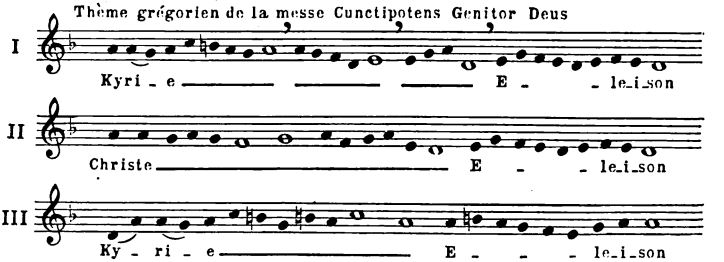
Cette Messe « Notre-Dame », connue également sous le titre de « Messe du Sacre de Charles V » (mais rien ne prouve que l'œuvre ait été chantée lors de cette mémorable cérémonie), constitue le premier exemple achevé d'un genre nouveau, la messe polyphonique, qui fleurira au cours des siècles suivants (XVe et XVIe siècles) et représente l'unique œuvre liturgique de G. de Machaut. Elle est écrite pour 4 voix d'hommes : 1 contraténor, 2 ténors, 1 baryton, sur les parties dites de l'ordinaire de la messe : *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus Dei*, *Ite Missa est*. A ces voix s'ajoutaient des instruments, vraisemblablement bois et cuivres, comme dans l'enregistrement que nous vous proposons. Deux techniques différentes de composition y voisinent : celle du motet (avec teneur grégorienne) pour le *Kyrie*, le *Sanctus*, l'*Agnus Dei* et l'*Ite Missa est*, et celle du conduit (teneur originale) pour le *Gloria* et le *Credo*. On y trouve également utilisée l'isorythmie : rythme régulier imposé au « *cantus firmus* » (teneur).

## AUDITION

Disque *Lumen* AMS 5 005

### Kyrie

La simple audition de ce *Kyrie* peut suffire à donner une idée de l'art magnifiquement architectural de Machaut. On




y retrouve le thème de la messe *Cunctipotens genitor Deus* (x^e siècle), soit sous sa forme grégorienne et en trois aspects différents (voir I, II, III) soit à la teneur dans les passages polyphoniques. On y sera frappé par la grandeur de l'ensemble et par le « modernisme » de certains accords qui font songer à Strawinsky par exemple, impression encore renforcée à l'audition des autres parties plus « personnelles » de la messe, tel le *Gloria*, mais d'un accès plus difficile pour les enfants. Remarquer également le beau timbre de la voix de contra-tenor ou haute-contre, d'un emploi fort rare de nos jours.

Il est recommandé de faire précéder une deuxième audition de l'œuvre, du solfège (facile) des thèmes I, II et III.

## *Guillaume DUFAY*

vers 1400-1474

### L'AUTEUR

G. Dufay, que l'on a souvent surnommé « le Machaut du xv^e siècle » fut un artiste d'une importance considérable, qui occupe, dans l'histoire de la musique, une position de charnière entre l'*Ars Nova* dont on peut le considérer comme l'un des derniers représentants et « l'âge d'or » des Ockeghem, J. des Prés, R. de Lassus, etc., dont il a préparé la venue.

Formé, dès son enfance, à l'admirable école de maîtrises religieuses de la cathédrale de Cambrai, il devint, après avoir servi différents seigneurs en France et en Italie et occupé pendant cinq ans les fonctions de chantre pontifical, « le très illustre Cantor du Seigneur Duc de Bourgogne », « le luminaire de toute musique ». Il mourut à Cambrai, comblé d'honneurs et entouré de l'admiration et de l'affection de tous.

Ses œuvres, tant religieuses (messes, motets) que profanes (chansons, ballades, rondeaux, virelais, etc...) sont caractérisées par la hardiesse et l'originalité inventive. Subissant profondément la double influence de l'art italien et de celui de l'anglais Dunstable, il apporte plus de souplesse aux principes de ses maîtres de l'*Ars Nova*, il « sacrifie les recherches scholastiques à l'expression », il « humanise la mélodie », simplifie les rythmes.

## *Deux chansons*

### AUDITION

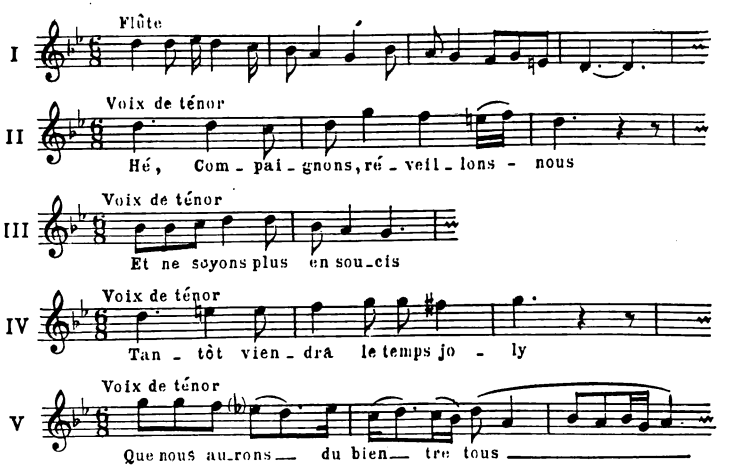
Disque BAM LD025 (A)

**1. Hé ! Compaignons** (rondeau)

(pour deux chanteurs : 1 ténor, 1 baryton
accompagnés par 1 flûte à bec, 2 vièles et 1 luth)

Cette délicieuse chanson qui invite à l'insouciance et à la jouissance de la vie se présente sous la forme suivante:

A (voir II, III) B (voir IV, V) A AB (pour le texte : refrain, couplet, refrain), chacun précédé d'une ritournelle instrumentale (voir I). L'ensemble est composé de quatre sections mélodiques (II, III, IV, V) séparées entre elles par des interludes instrumentaux. Peut-on parler ici de « chanson à boire » ? (commentaire de la pochette du disque). Il est permis d'en douter tant cette musique respire une véritable grâce aristocratique et ferait davantage songer, dans sa quatrième section particulièrement, à une chanson de troubadour.



On pourra faire découvrir :

1° que la partie chantée par le baryton seul : « Laissons dire... » n'est en vérité que la reprise de la phrase A (II et III), la mélodie principale étant confiée à la flûte à bec,

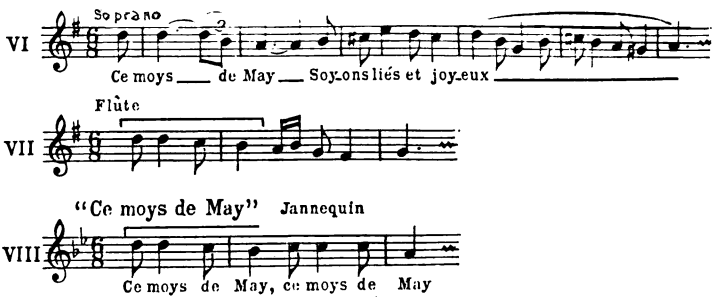
2° que la mélodie vocale s'interrompt curieusement sur l'accord de dominante (voir fin de V) et laisse aux instruments le soin de conclure sur la tonique.

### 2. Ce Moys de May

Parmi les sujets qu'affectionnait particulièrement cette période de la fin du Moyen Age, le retour du printemps avec son cortège fleuri d'allégresse et de joie de vivre est certainement celui qui inspira le plus les musiciens et les poètes. G. Dufay n'y a pas échappé, et ses « Chants de May » participent à sa gloire au même titre que ses œuvres plus « sérieuses ».

Écoutons « Ce Moys de May », à trois voix, en un refrain (voir VI) et deux couplets, et constatons que l'habileté de l'arrangement polyphonique ne nuit en rien au caractère jeune, alerte et quasi populaire de l'œuvre. Comme dans la chanson précédente, on découvrira que l'épisode chanté par le ténor solo : « Car la saison... mieult » n'est qu'une reprise du refrain avec chant principal à la flûte à bec.

On pourra confronter cette chanson à « Ce Moys de May » que Jannequin composa au siècle suivant, et découvrir une parenté qui n'est, sans doute, que le fait du hasard (voir VII et VIII). On en profitera pour faire comparer le style de ces deux chansons : polyphonique chez Dufay, harmonique chez Jannequin.



# *LA MUSIQUE SOUS LA RENAISSANCE*

*Si l'on excepte les vers mesurés à l'antique (voir plus loin Jacques Mauduit) on ne peut vraiment parler d'une renaissance musicale. Les musiciens de cette époque (XVI^e siècle essentiellement) se sont montrés les dignes continuateurs de l'art de leurs prédécesseurs, qu'ils ont, en quelque sorte, épuré et porté à son plus haut point de perfection.*

# MUSIQUE CATHOLIQUE

Tandis que les hommes du Moyen Age élevaient à force d'amour ces miracles d'architecture que sont nos grandes cathédrales gothiques, ils chantaient. Ils pensèrent bientôt que le simple chant grégorien à l'unisson ne suffisait plus à glorifier le Seigneur. Dans les magnifiques monuments ornés de vitraux, de sculptures, de broderies et de joyaux devait s'élever un chant plus riche, plus savamment construit, et c'est ainsi qu'est née *la polyphonie* (voir l'*Organum* de Léonin et Pérotin).

C'est sous la Renaissance que le chant polyphonique religieux a atteint son plus haut degré de perfection. Trois compositeurs illustres dominent par leur exceptionnelle maîtrise la musique religieuse de la fin du XV^e^ et du XVI^e^ siècle. Ce sont Josquin des Prés, Palestrina et Victoria.

## *Josquin des PRÉS*

1455 ?-1521

### *Kyrie, de la Messe « Pange lingua »*

**L'AUTEUR**

Les historiens sont d'avis partagés sur la naissance de Josquin des Prés. Il serait né vers 1455, soit en Italie, soit aux Pays-Bas, soit en France. Il fut chantre du pape jusqu'en 1494, puis vint en France comme musicien de Louis XII. Vers la fin de sa vie, il était prévôt du chapitre de Condé-sur-l'Escaut, où il mourut en 1521.

Son œuvre considérable se compose de messes, de motets à quatre, cinq et six voix et de « chansons françaises » profanes à plusieurs voix.

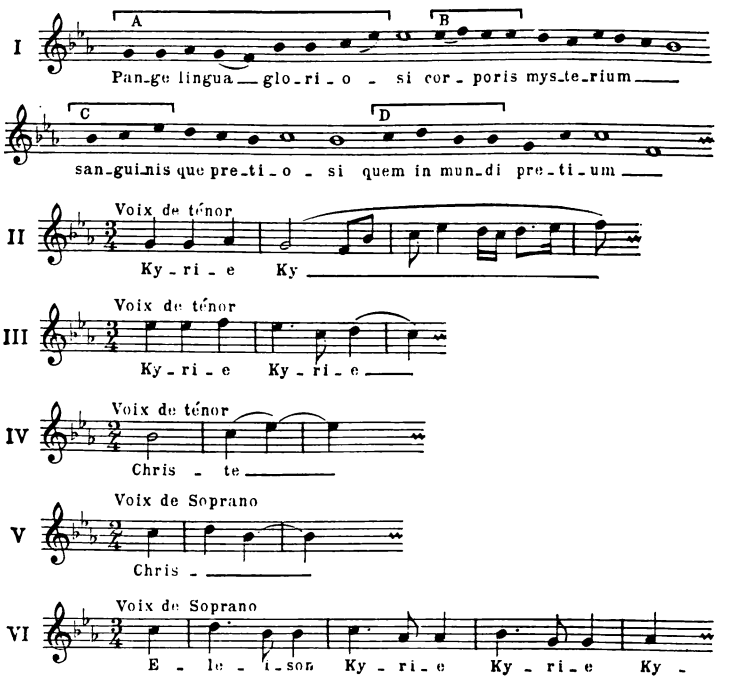
Doué d'une extrême facilité pour résoudre les problèmes les plus ardus de la polyphonie, il ne cherche pas moins à être toujours expressif. « L'artiste l'emporte toujours sur l'artisan. »

## AUDITION

Disque *ERATO* EFM 42 075

Pour illustrer l'art si subtil et si expressif de Josquin des Prés nous avons choisi le *Kyrie* d'une des messes les plus célèbres du « Prince de la Musique ». Ainsi, il pourra être fructueux de susciter une discussion après comparaison avec la Messe Nostre-Dame (voir Guillaume de Machaut).

Pourquoi ces sous-titres : *Pange lingua*, *l'homme armé*, etc..., figurent-ils en tête des messes polyphoniques de Josquin ? La raison en est dans le choix fait par le musicien d'un motif soit liturgique, soit profane (chanson populaire, par exemple) dont il utilise les principaux éléments au cours de tous les épisodes de son œuvre, et qui confère à celle-ci son unité. Ici, il s'agit du *Pange lingua* de la fête du Saint-Sacrement (voir I). Ce *cantus firmus* ne se limite donc plus au seul « ténor », mais se répartit entre les différentes voix (ici, quatre voix mixtes : soprano, alto, ténor, basse). On retrouvera assez facilement, à l'audition, les éléments A (voir II), B (voir III), C (voir IV) et D (voir V et VI). Remarquer également, toujours par comparaison avec Pérotin et Machaut, que les voix supérieures ne se



contentent plus de faire des mélismes (vocalises) au dessus d'une voix principale (ténor), mais qu'elles « entrent » successivement sur le thème. Les auditeurs ne peuvent être que saïsis par la très grande pureté d'inspiration de cette musique dont la complexité d'écriture ne nuit jamais à la clarté.

# *PALESTRINA*

1526-1594

*Sanctus et Benedictus, de la Messe de l'Assomption*

## L'AUTEUR

Palestrina, de son vrai nom Giovanni Pierluigi, est né à Palestrina (antique cité romaine d'Italie) en 1526. Ayant fait ses études musicales à Rome, il revint à dix-huit ans dans sa ville natale comme organiste et maître de chapelle. C'est à cette époque que se situent ses débuts de compositeur, et il allait devenir un des plus grands maîtres de la musique religieuse de tous les temps. Grâce à l'estime des papes Jules III et Marcel II (auquel il dédia la fameuse *Messe du Pape Marcel*), il fut successivement maître de chant des enfants de la chapelle Julia à Rome (où il put entendre les messes célèbres de Josquin des Prés, Ockeghem, Pierre de la Rue), puis chanteur à la chapelle Sixtine et enfin maître de chapelle de Saint-Pierre de Rome, où il mourut en 1594. Il consacra toute sa vie à la musique liturgique, écrivant un grand nombre de messes polyphoniques, de motets, de psaumes, d'hymnes, etc...

A l'opposé de certains de ses contemporains, contre la musique desquels avaient vigoureusement protesté les cardinaux du concile de Trente (1545-1563) (musique d'une polyphonie trop savante et empruntant trop souvent des thèmes profanes « où se mêle quelque chose de lascif et d'impur »), son principal souci était d'écrire dans un style vraiment religieux et toujours clair.

## AUDITION

Les extraits proposés sont chantés par un chœur à cinq voix mixtes, a *cappella*. Écoutez avec attention ces chœurs admirables qui font songer aux anges musiciens des cathédrales, et d'où émane une douce lumière. Tout y est rempli sans excès, et les voix sonnent magnifiquement.

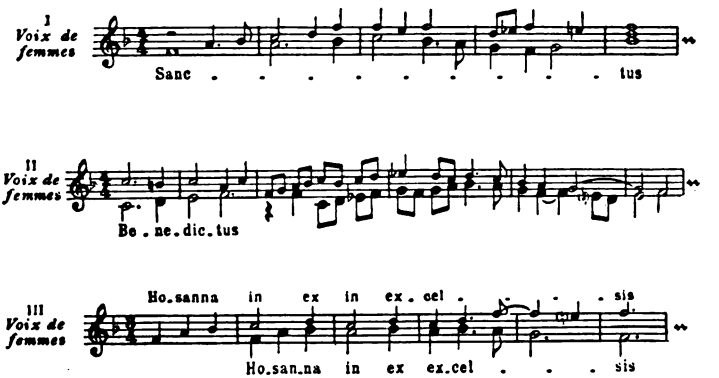
**Sanctus** (voir I)

Texte :

*Sanctus, Sanctus, Sanctus,*
*Dominus Deus Sábaoth*
*Pleni sunt cœli et terra glória tua :*
*Hosanna in excelsis.*

**1° Benedictus** (voir II)

Les parties entrent deux par deux en style fugué.




Texte : *Benedictus qui venit un nómine Domini.*

**2° Hosanna** (voir III)

C'est un chant de joie. Les parties entrent successivement, en style fugué, et le mouvement est plus vif.

Texte : *Hosanna in excelsis.*

# *VICTORIA*

1550?-1611

*Offertoire, de la « Missa pro defunctis »*

## L'AUTEUR

Victoria est né vers 1550 à Avila (Espagne). C'est à Rome qu'il fit ses études ecclésiastiques et musicales, où il fut probablement l'élève de Palestrina. Entré dans les ordres, il occupa plusieurs postes de maître de chant en Italie, puis

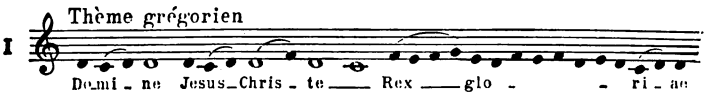
devint chapelain de l'impératrice-mère à Madrid et organiste du couvent « de las Descalzas Reales », où il mourut en 1611.

Quoique le « vocabulaire » employé soit le même, sa musique diffère sensiblement de celle de Palestrina. Malgré son long séjour en Italie, il reste Espagnol. Contemporain de Philippe II l'ascétique, du Gréco, de sainte Thérèse d'Avila, c'est un mystique exalté, et sa musique est celle « d'un pénitent passionné, avide de visions divines. »

## AUDITION

Pathé Vox PL 89 30

Par comparaison avec les claires polyphonies de Palestrina, les auditeurs seront frappés par la sombre couleur de cet offertoire de la Messe pour les défunts, de Victoria.




Il débute par un thème grégorien (voir I) exposé par les voix d'alto, sourdes, comme voilées : « Seigneur Jésus-Christ, roi de gloire. » Puis, par entrées successives très rapprochées, les voix du chœur mixte demandent instamment la délivrance des âmes des défunts *(« Libera animas... »)* des peines de l'Enfer et « du lac sans fond ». Voyez comme Victoria — sans qu'on puisse parler ici, en aucune façon, de musique descriptive — sait exprimer par la « couleur » de sa musique les angoisses et la désolation des âmes vouées aux ténèbres. Sur *sanctus Michael...*, par contre, nous assistons à une montée des voix, des basses aux soprani (évocation de la « lumière sainte ») qui éclaire faiblement et fugitivement l'œuvre.

# MUSIQUE PROTESTANTE FRANÇAISE AU XVI^e SIÈCLE

Tandis que la musique polyphonique religieuse atteint son apogée au XVI^e siècle avec les Palestrina, Victoria et Roland de Lassus, les protestants, avec pour chefs de file Luther et Calvin, décident de donner au nouveau culte une musique qui lui soit propre et qui corresponde mieux à leur idéal de simplicité et de pureté. Si, en Allemagne, Luther crée une forme nouvelle, le *choral*, dont il écrit lui-même les paroles et la musique, en France la musique protestante est représentée par plusieurs maîtres, dont les deux principaux sont Goudimel et Claude Lejeune.

Tous les deux se sont attachés à harmoniser à quatre ou cinq voix les cent cinquante psaumes de David qui venaient d'être traduits par deux poètes célèbres, Clément Marot et Théodore de Bèze.

**Psaumes**

Calvin, se montrant encore plus strict dans ses conceptions que l'allemand Luther, exige des fidèles réformés le chant des psaumes en vers français, à l'unisson, hommes et femmes. Néanmoins, en dehors des services religieux, on admet des versions en style fleuri (polyphonique) auxquelles collaborent la plupart des grands musiciens de l'époque, qu'ils soient protestants (Lejeune, Goudimel) ou catholiques (Jannequin, Lassus).

## *Claude GOUDIMEL*

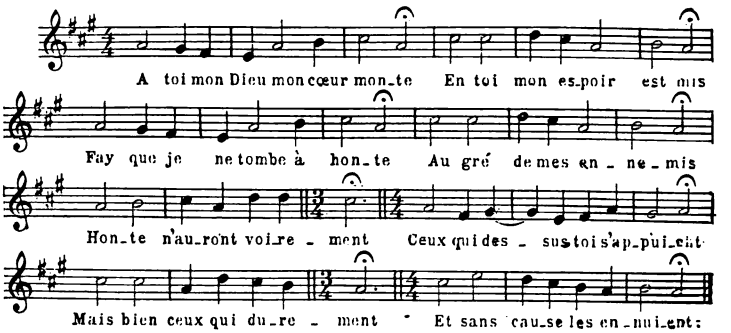
**L'AUTEUR**

Goudimel est né à Besançon vers 1510 et mort à Lyon, en 1572, victime de la Saint-Barthélemy. Outre les psaumes son œuvre comprend de nombreuses chansons profanes et religieuses, des *Magnificat*, des messes, etc.

## AUDITION

### *Psaume 25 (Clément Marot-Claude Goudimel)*
### *« A toi, mon Dieu, mon cœur monte »*

Disque : *Chantres et Musiciens de la Réforme.* Studio SM. SM 33. 64 et SM 33.65




Ce psaume nous est ici présenté en trois versions successives : une transcription instrumentale (cuivres) de la version fleurie, une version *a cappella* à l'unisson (voir p. 39), et une version fleurie réunissant voix et instruments. Au cours de l'audition de la version *a cappella* il est facile de suivre le sens des paroles. Les vers sont nettement isolés les uns des autres (comme dans le choral). On imagine aisément la nouveauté que représentaient ces hymnes auprès du peuple et la ferveur qui devait alors s'exprimer en ces voix unies.

# *Claude LEJEUNE*

### *Psaume 69 (Th. de Bèze-Claude Lejeune)*

## L'AUTEUR

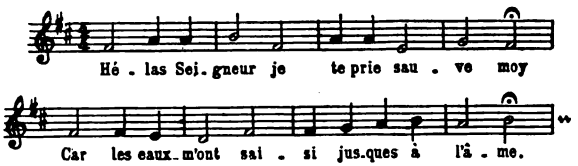
Claude ou Claudin Lejeune, musicien protestant, né à Valenciennes en 1530, mort à Paris en 1600, fut au service du roi Henri IV après avoir été à celui du duc d'Anjou. Comme Goudimel, il a harmonisé à quatre et cinq voix mixtes les cent cinquante psaumes de David. Il est également l'auteur d'un grand nombre de *chansons mesurées à l'antique.*

## AUDITION

Disque : *Chantres et Musiciens de la Réforme.*

*Hélas, Seigneur, je te prie sauve-moi*

Celui-ci est entendu une première fois sous la forme d'une transcription pour les cuivres de la version fleurie (chant principal à la trompette). Nous l'entendons ensuite dans une version mi-syllabique (harmonique) mi-polyphonique pour les voix mixtes (mélodie principale à l'alto, voir ci-dessous).




Très différent d'esprit du précédent, ce psaume exprime une angoisse douloureuse : « ... car les eaux m'ont saisi jusques à l'âme », et l'on a pu dire qu'il est « une émanation des plus sublimes, non seulement de l'art huguenot, mais encore de celui de tout le XVI^e^ siècle. »

# MUSIQUE PROFANE

La Renaissance est l'âge d'or de la polyphonie dans le domaine de la musique profane comme dans celui de la musique religieuse.

Des musiciens de génie, Janequin, Roland de Lassus, Jacques Mauduit, Costeley, Claude Lejeune, Passereau, etc., portent à leur plus haut degré de perfection deux formes éminemment françaises de la musique vocale : la « chanson française ou chanson polyphonique » et la « chanson mesurée à l'antique », qui connaissent un immense succès dans toute l'Europe.

Si la musique instrumentale est toujours dépendante de la musique vocale (transcriptions) ou au service de la danse (danceries), elle continue à se développer. Les instruments se perfectionnent et tendent de plus en plus à remplacer les voix.

## *Clément JANEQUIN*

1495?-1560

### *Le chant des oyseaux*
### *« Ouvrez-moi l'huis »*

**L'AUTEUR**

Clément Janequin est certainement le musicien le plus représentatif de la « chanson française » de la première moitié du XVI^e^ siècle. Il fut curé près de Chartres, puis chapelain du duc de Guise. Il nous reste de lui quatre cents œuvres environ, dont trois cents « chansons » auxquelles il consacra tout son génie. Il est l'inventeur de la chanson descriptive où les cris, « les appels, les onomatopées s'entrecroisent, se superposent ». Il en écrivit de nombreuses qui connurent un succès européen. Les plus célèbres sont : *la Guerre*, ou *Bataille de Marignan*, *le Chant des oyseaux*, *la Chasse au lièvre*, *les Cris de Paris*, dans lesquelles il se montre le génial précurseur de la musique à programme.

## AUDITION

### 1. Le chant des oyseaux

C'est une « chanson française » écrite pour quatre voix mixte *a cappella*.

L'œuvre entière est construite sur deux motifs principaux, dont on entend le premier dès le début du disque : « Réveillez-vous, cœurs endormis, le Dieu d'amour vous sonne » (1).

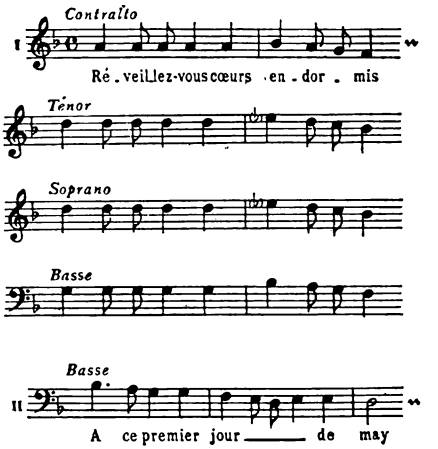
Remarquez les entrées successives des quatre voix du chœur (voir I) (style polyphonique fugué). On entend successivement les contralti, les ténors, les soprani et les basses.

Sur « A ce premier jour de may », c'est le deuxième motif (voir II) attaqué successivement par les quatre voix et, dans l'ordre, des basses aux soprani. Suivent les premières imitations des chants d'oiseaux :

Et farira, riron, etc.

Le motif I est repris sur « Vous serez tous en joie mis », puis, sur « Rire et gaudir, etc. »

Le motif II est entendu exactement semblable à la première fois, sur :




Vous aurez à mon avis...

Le passage « Le petit sansonnet... caquette » est chanté sur un troisième motif moins caractéristique que les deux premiers.

Puis, c'est de nouveau, le motif II :

Rossignol du bois joly... jargonne,

puis c'est la partie la plus amusante de l'œuvre, où l'auteur donne la pleine mesure de son art de l'évocation pittoresque : c'est le rossignol qui « jargonne ».

On entend ensuite le motif I :

Fuyez regrets...

puis le motif II :

Arrière, maîtres coucou...

suivi d'une imitation ironique du chant du coucou, et l'œuvre se termine, magnifiquement équilibrée, en nous présentant à nouveau les deux premiers vers sur le motif I :

Réveillez-vous...

FAIRE REMARQUER :

La splendide clarté de la composition polyphonique, pourtant très complexe.

L'équilibre des différentes parties, et de l'œuvre entière.

Le souci d'imitation pittoresque n'exclut pas ici la beauté musicale.

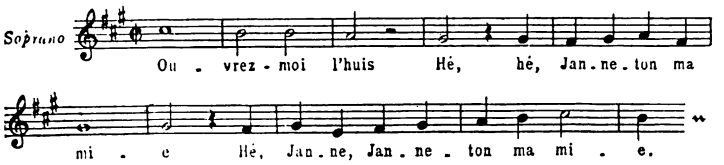
Les quelques exemples suivants d'onomatopées de la partition témoignent de l'imagination et du sens de l'observation de Jannequin :

— Et farira riron — ferely ioly (les oiseaux)
— Tyty pyty — chouty thouy — chouchou (le sansonnet)
— Frian, frian, tar tar tar - velecy
Tiam, tiam, coqui coqui
Teo teo teo oyti oyti oyti
Quio quio quio, huit, huit
Trr, qurr, quibi quibi, etc... (le rossignol)
— Coucou, coucou (le coucou)

*La présentation et l'interprétation de cette œuvre figurent dans le 2e album « Initiation aux œuvres musicales » (5 disques « La Voix de son Maître).*

**2. « Ouvrez-moi l'huis »**

C'est une pièce galante, genre très en vogue à cette époque, et très différente par l'esprit et le style du *Chant des oyseaux*. Janequin nous fait assister, avec beaucoup d'esprit, à la rencontre nocturne de la belle Janneton et de son amoureux trop entreprenant. La clarté de la polyphonie, la légèreté de l'écriture, font de cette chanson une véritable miniature musicale (voir ci-dessous).




Texte : — *Ouvrez-moi l'huis*
*Hé, Janneton ma mie...*
*Votre mère est à cette heure endormie.*

— *Que voulez-vous ?*
*Mon Dieu, parlez plus bas...*

— *Or, ouvrez donc.*

— *Ma mère ne dort pas*
*S'elle vous oit*
*Elle en sera marrie.*

— *Ouvrez-moi l'huis*
*Janneton ma mie.*

# *Roland de LASSUS*

1530-1594

« *En m'oyant chanter* »

## L'AUTEUR

Roland de Lassus est né à Mons (Belgique) vers 1530. Il fut d'abord maître de chapelle à Saint-Jean-de-Latran à Rome, mais il passa la plus grande partie de sa vie à Munich, où il mourut en 1594, comme musicien du duc de Bavière. Il fut le compositeur le plus fécond du XVI^e^ siècle, et ses deux mille œuvres, tant religieuses que profanes, parmi lesquelles un grand nombre de « chansons françaises », lui valurent de ses contemporains le surnom d'Orphée belge. Il était très estimé du roi de France Charles IX, qui lui faisait régulièrement verser une pension.

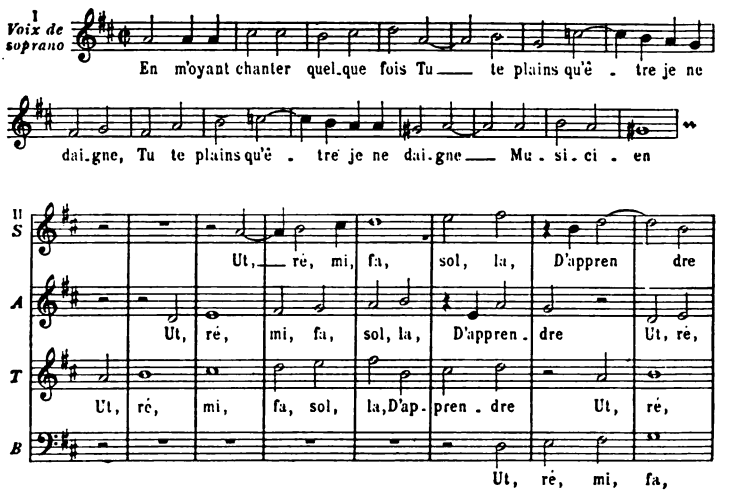
Sa musique est toute empreinte de verve, de gaieté et d'esprit.

**AUDITION**

Cette chanson nous présente un personnage doué d'une jolie voix (voir I) mais que l'étude de la musique rebute.

Écoutez avec quel humour l'auteur présente à l'apprenti musicien les notes de la gamme (voir II) de telle façon que tout s'embrouille rapidement et décourage les timides efforts de celui-ci. Remarquez qu'à l'époque, on ne disait pas encore Do, mais Ut.

Texte : *En m'oyant chanter quelquefois*
*Tu te plains qu'être je ne daigne*
*Musicien,*




*Et que ma voix mérite bien*
*Que l'on m'enseigne,*
*Voire que la peine je preigne*
*D'apprendre :*
*Ut, ré, mi, fa, sol, la*
*D'apprendre*
*Ut, ré, mi, fa, sol, la*
*Que diable veux-tu que j'appreigne ?*
*Je ne bois que trop sans cela !*

# *PASSEREAU*

vers 1490-?

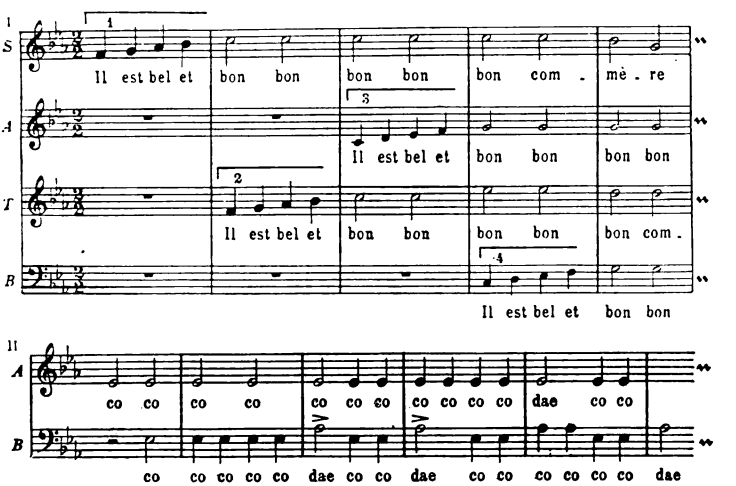
## « *Il est bel et bon* »

### L'AUTEUR

Passereau est né vers 1490. Il fut curé à Paris (Saint-Jacques-de-la-Boucherie). Il ne nous reste de lui que quelques chansons et un motet, quoique son œuvre fût bien plus considérable. Messire Passereau « qui mieux que personne sait faire glousser commères et poules caqueter », était un joyeux luron, une sorte de Rabelais musicien. Quelle que soit la valeur de sa musique, il nous est impossible de faire entendre ses autres œuvres, tant nos oreilles du XX^e^ siècle en seraient froissées.

### AUDITION

Cette chanson polyphonique est traitée dans le genre léger et spirituel caractéristique de la chanson française de la Renaissance. Outre les entrées fuguées (voir I), on peut y noter une influence certaine de Janequin dans le passage très pittoresque évoquant les « poulailles » qui crient (voir II).



Texte :

*Il est bel et bon, bon, bon commère*
*Mon mary*
*Ils estoient deux femmes toutes d'un pays*
*Disant l'une à l'autre : Avez-vous bon mary ?*
*Il est bel...*
*Il ne me courrouce, ne me bat aussi*
*Il fait le ménage, il donne aux poulailles*

*Et je prends mes plaisirs*
*Commère c'est pour rire*
*Quand les poulailles crient*
*Petite coquette...*
*Qu'est ceci ?*
*Il est bel et bon...*

# *Jacques MAUDUIT*

1557-1627

## « *Voicy le vert et beau May* »

### L'AUTEUR

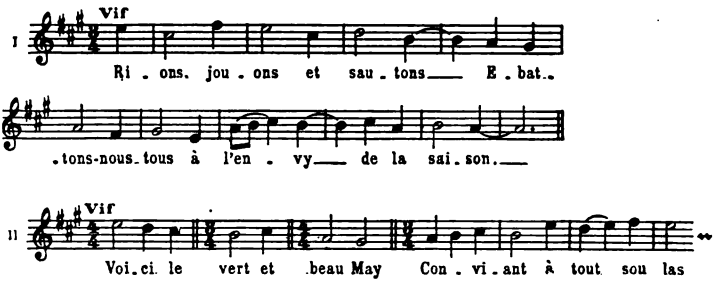
Jacques Mauduit, de Paris, né en 1557, mort en 1627, est surtout connu pour son adaptation à quatre voix mixtes des *Chansonnettes mesurées* de Jean-Antoine de Baïf, un des poètes de la Pléiade. Mais il est également l'auteur de nombreuses œuvres religieuses dont un *Requiem* à cinq voix à la mémoire de Ronsard.

Depuis le XVe siècle, aussi bien en Italie qu'en France, des essais avaient été tentés de ressusciter l'union parfaite du rythme poétique et du rythme musical, à la manière antique. Les « vers mesurés à l'antique » étaient basés sur l'alternance de syllabes longues et de syllabes brèves, à l'imitation des vers grecs et latins, et devaient être déclamés musicalement. Le grand maître de cette forme poétique fut Antoine de Baïf, qui fit fonder par Charles IX, en 1571, une académie de musique et de poésie qui fut à l'origine

de la naissance d'un grand nombre d'œuvres vocales, dont les plus remarquables sont certainement celles de Jacques Mauduit et de Claude Lejeune. Dans ces œuvres, le style polyphonique fugué fait place au style harmonique : les vers sont chantés simultanément par les quatre voix, la mélodie se trouvant toujours à la partie supérieure (ici le soprano). Ce style harmonique finira même par éliminer le style fugué à la fin du siècle et « par révéler aux musiciens la notion d'accords et de succession d'accords, d'où naîtra l'harmonie ».

## AUDITION

Écoutez maintenant cette chanson de Mauduit et remarquez avec quel art l'auteur a su mettre en valeur le texte poétique charmant de Baïf. Quoi de plus frais et de plus délicieusement jeune ? Est-ce que le refrain (voir I) ne vous donne pas envie de danser aussi pour fêter le retour du printemps ? Admirez comme les chanteurs savent rendre




par leur interprétation intelligente du texte, l'ambiance particulière de chaque couplet (voir II). Les quatre voix chantant simultanément, les paroles sont faciles à suivre. La mélodie est au soprano.

Texte :

REFRAIN

*Rions, jouons et sautons*
*Ébattons-nous tous à l'envi*
*De la saison.*

PREMIER COUPLET

*Voici le vert et beau may*
*Conviant à tout soulas*
*Tout est riant, tout est gay*
*Roses et lys vont fleurir.*

DEUXIÈME COUPLET

*Roses et lys cueillir faut*
*Pour lacer de beaux chapeaux*
*De beaux bouquets et tortis*
*Dont reparez chanterons.*

TROISIÈME COUPLET

*Neiges et frimas ne sont plus,*
*Calme et douce rit la mer.*
*Le vent hideux se tient coi.*
*L'air drille d'un doux zéphir.*

QUATRIÈME COUPLET

*En toutes parts les oyseaux*
*Vont joyeux dégoysolans*
*Vont, pleins d'amour, s'esbaudir*
*En la forêt, sur les eaux.*

# *Danceries françaises du XVI^e siècle*

## *Danceries et fanfares de la Renaissance*

C'est au cours du XV^e^ et surtout du XVI^e^ siècle que vont se constituer de véritables ensembles spécialisés dans la musique de danse, comprenant des instruments fort divers allant du fifre au trombone, en passant par la harpe, le luth, les trompettes, les flûtes, les musettes et toutes les catégories de violes (issues de la vièle à archet).

Chaque seigneur important met un point d'honneur à posséder son propre orchestre. Des compositeurs renommés, tels Claude Gervaise et Estienne du Tertre mettent leur talent au service de ce genre. Vers la fin du siècle, on assemblera ces danses pour le concert et ainsi naîtra une forme instrumentale nouvelle : la suite de danses, qui sera à l'origine des grandes formes classiques : la suite, la sonate et la symphonie.

## AUDITION

Disque : *Vogue-Contrepoint* MC 20 128

Parmi les nombreuses plages de ce disque nous avons choisi quelques exemples des danses les plus représentatives du XVI^e siècle.

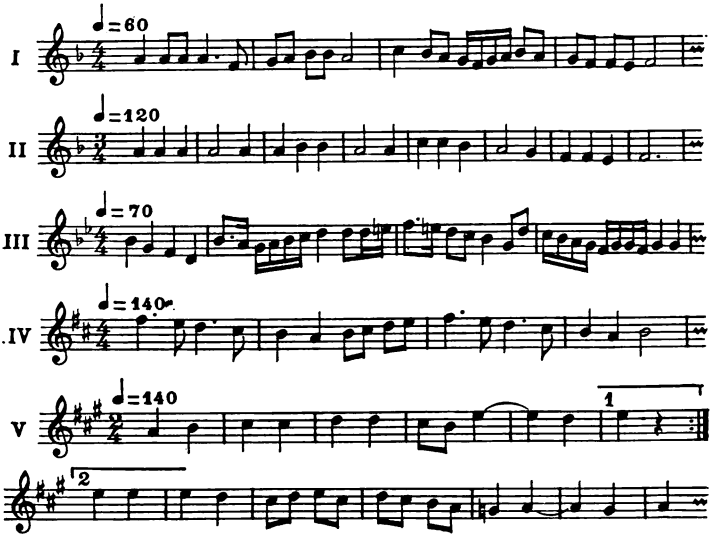
**La pavane** (de l'espagnol pavos : paon) est la danse à la mode à la Cour du Roi. Riches seigneurs et belles dames y rivalisent de grâce et de nobles attitudes. C'est une danse lente, à quatre temps, aux pas glissés. Elle est généralement associée à **la gaillarde** (gagliarde), à trois temps, héritière de la saltarelle médiévale, qui comporte des pas sautés et dont les éléments thématiques sont souvent empruntés à la pavane.

Exemple : Pavane d'Angleterre et gaillarde (Estienne du Tertre) : face A, plage 3 (voir I et II).

**L'allemande**, d'origine germanique, fut introduite en France au XV^e siècle. C'est une danse bien rythmée, généralement à deux ou quatre temps, qui deviendra au XVII^e siècle la pièce maîtresse de la suite instrumentale (origine du 1^er mouvement de sonate).

Exemple : Allemande, de Claude Gervaise : face A, plage 7 (voir III).

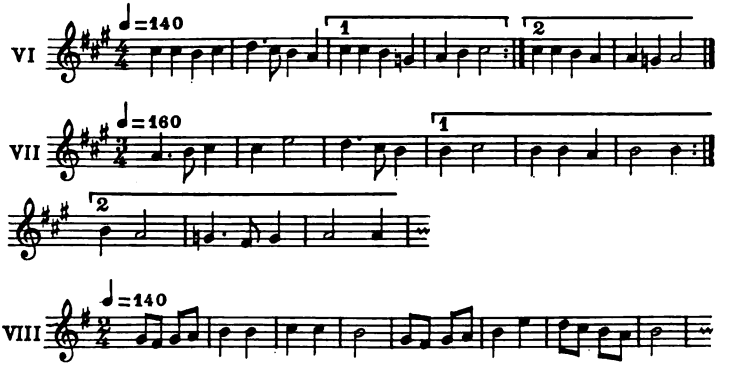
Quoique dansés à la cour à la fin du XVI^e siècle, **les bransles** sont d'origine populaire. Chaque région possède ses propres bransles, aux rythmes particuliers. C'est une « haute-danse », sautée et parfois mimée.



Exemples :

| | | | |
|---|---|---|---|
| Bransle | double | face B | nº 1 (voir IV) |
| — | simple | — | nº 5 (voir V) |
| — | de Champagne | — | nº 6 (voir VI) |
| — | de Poitou | — | nº 8 (voir VII) |
| — | de Bourgogne | — | nº 9 (voir VIII) |

Une curiosité : les quintons, que l'on entend nettement dans le bransle double. Le quinton est l'instrument le plus aigu de la famille des violes. Il possède cinq cordes.



# *XVII^e SIÈCLE*

# *ET XVIII^e SIÈCLE*

## *MONTEVERDI*

1567-1643

**L'AUTEUR**

Né en Italie, à Crémone, en 1567, Claudio Monteverdi étudia la musique très jeune (chant, viole, orgue, composition) et commença à écrire des chœurs dès l'âge de seize ans. A vingt ans, il était déjà très connu.

En 1607, on représenta une œuvre importante, *Orfeo*, qui marquait la naissance de la musique dramatique par la recherche de l'expression et l'utilisation des différents timbres d'instruments. Monteverdi écrivit de nombreuses œuvres dont un grand nombre ne put être conservé.

En 1613, il partit pour Venise où il fut nommé maître de chapelle à l'église Saint-Marc.

En 1630, il entra dans les ordres et mourut à Venise en 1643. Sa gloire était grande à cette époque. Il avait été, en effet, l'un des principaux musiciens italiens à donner vie à une forme nouvelle : l'opéra.

On pense que Monteverdi a écrit, après la mort de sa femme, cette partition qui évoque la légende d'Orphée perdant Eurydice. Ce deuil l'aurait donc inspiré et l'on peut constater qu'il a cherché à évoquer les sentiments qu'il éprouvait en opposant les mouvements (vif et lent), les modes (majeur et mineur) et en donnant au chant un certain relief en l'associant étroitement au texte.

Nous ne donnerons pas ici une étude détaillée de l'œuvre, mais seulement le résumé de l'action qui permettra aux enfants de la suivre avec intérêt. Au cours des futures séances, il sera d'ailleurs profitable de comparer *Orfeo* à d'autres œuvres de Rameau et de Gluck afin de sentir l'évolution accomplie depuis Monteverdi qui, dans le domaine de l'opéra, peut être considéré comme un précurseur.

(Partition aux éditions Rouart-Lerolle).

## AUDITION

Pathé 76 et Airs et Discophiles français 33 tours 42 à 44.
Enregistrement intégral

### Ouverture

Sonneries de trompettes et thème calme alternent. C'est l'introduction au spectacle.

### Prologue

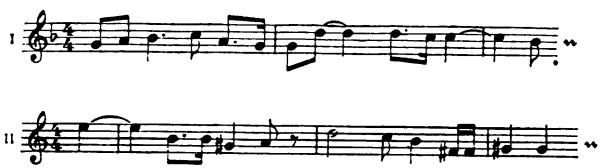
Un personnage représentant la musique annonce le sujet du drame qui va être évoqué : la légende d'Orphée.

### Premier acte

L'union d'Eurydice et d'Orphée est célébrée au cours d'une fête champêtre, au milieu des chants et danses.

### Deuxième acte

De retour dans sa patrie, Orphée, au cours du premier air, salue son pays (voir thème I). Des bergers l'accueillent, chantent et dansent.



Une messagère annonce ensuite qu'Eurydice vient de mourir après avoir été piquée par un serpent (voir II). Après quelques répliques d'un berger et d'Orphée, la Messagère évoque la mort d'Eurydice dans un récit que la déclamation chantée rend dramatique.

Des bergers se lamentent, puis Orphée décide de descendre au séjour des morts afin d'y ravir Eurydice. Une ébauche d'expression se dessine dans cet air. La voix descend lorsqu'Orphée évoque les Enfers, puis s'élève quand il dit adieu au ciel, au soleil.

Des lamentations terminent cet acte.

**Troisième acte**

Orphée est aux portes de l'enfer ; il joue de la lyre et dialogue avec l'Espérance qui l'abandonne peu à peu. Il essaie de convaincre Caron dont la barque lui permettrait de traverser le fleuve qui cerne le séjour des morts. Après plusieurs refus, Caron s'endort et Orphée monte dans la barque pour rejoindre Eurydice.

Le chœur des esprits infernaux chante les louanges d'Orphée.

**Quatrième acte**

L'acte débute par une scène à laquelle participent Pluton et les esprits infernaux et qui se situe à la sortie des Enfers.

Orphée apparaît ensuite, suivi d'Eurydice. Il remercie sa lyre de lui avoir permis cette victoire. Il peut ramener Eurydice sur terre, à condition de ne jeter aucun regard sur elle, mais ne résistant pas au désir de la revoir, il se retourne.

## *Jean-Baptiste LULLI*

1632-1687

### L'AUTEUR

Lulli naquit le 29 novembre 1632 à Florence. Ses parents étaient d'humbles meuniers.

Un moine cordelier donna à Jean-Baptiste des leçons de guitare. Le jeune garçon ne tarda pas à se distinguer et, à la maîtrise de sa paroisse, on remarqua également ses dispositions vocales. Ces aptitudes le menèrent très jeune sur les tréteaux installés sur les place publiques, où l'on improvisait des farces les jours de Carnaval. Jean-Baptiste chantait, dansait, jouait du violon, obtenant un succès considérable.

Or, un jour, dans la foule, se trouvait un chevalier français qui avait reçu l'ordre de ramener un Florentin à Paris pour permettre à une jeune duchesse d'apprendre l'italien. Jean-Baptiste fut remarqué (il avait alors quatorze ans) et, dès le lendemain, il quittait Florence, heureux d'entreprendre un si beau voyage. C'est ainsi qu'il fut mis au service de « la Grande Mademoiselle », duchesse de Montpensier, nièce de Louis XIII, cousine de Louis XIV. Il poursuivit ses études musicales et entra en 1652 au service du roi, comme danseur et violoniste. Il écrivit ensuite de nombreux ballets et fut nommé en 1661 (année de sa naturalisation) surintendant de la Musique.

Peu à peu, il connut la fortune et la gloire.

Il peut être considéré comme le créateur de l'opéra en France avec *Alceste*, *Thésée*, *Armide*, etc.

Il écrivit également des divertissements pour certaines comédies de Molière, dont *Le Bourgeois Gentilhomme.*

Ambitieux, Lully connut bien des adversaires, mais, malgré l'opposition acharnée de Louvois, le petit Florentin devint, à quarante-neuf ans, *M. de Lully*, conseiller-secrétaire de Sa Majesté le Roi de France.

Six ans plus tard, en mars 1687, Lully mourut. On lui fit d'imposantes funérailles en l'église de la Madeleine. (A cette époque, cette église, construite vers 1660, se trouvait à l'ouest du monument actuel, à l'entrée du boulevard Malesherbes.)

## *Menuet du « Bourgeois gentilhomme »*

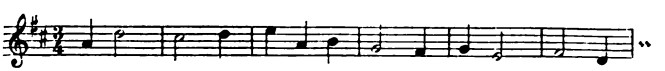
La comédie de Molière (1622-1673), *Le Bourgeois gentilhomme*, pour laquelle Lully a écrit des intermèdes musicaux, fut créée en 1670.

La leçon de danse de M. Jourdain, bourgeois aisé qui désire imiter les nobles de son temps, est une des scènes les plus connues du *Bourgeois gentilhomme.*

Pour faire danser cet homme maladroit, peu distingué, Lully a écrit un menuet, danse élégante et gracieuse. De cette opposition naît une scène particulièrement amusante.

Le maître à danser qui chante l'air (voir thème ci-dessus) montre, par ses accents, tout le mal qu'il éprouve à faire respecter le rythme et adopter la grâce du menuet par son élève, M. Jourdain.

Ce menuet figure dans l'*Anthologie vocale* de Georges Favre (Éditions Didier). Les enfants l'apprendront avec plaisir.



# *Marc-Antoine CHARPENTIER*

1634-1704

**L'AUTEUR**

Compositeur français, élève de Carissimi à Rome, il fut, pendant toute sa vie, l'un des plus ardents défenseurs de la musique italienne et l'un des plus sérieux adversaires de Lully. Maître de Chapelle du Dauphin, il se spécialisa dans la musique religieuse (12 messes, 24 oratorios, 70 psaumes, des motets). D'un réel tempérament dramatique, il ne put s'exprimer dans le domaine de l'opéra qu'après la mort de Lully (Médée 1693). Comme celui-ci, il collabora avec Molière (*Le Malade imaginaire*, 1673). Devenu maître de musique de la Sainte-Chapelle, il mourut à Paris, en février 1704. Son œuvre, dont les manuscrits furent déposés, après sa mort, à la Bibliothèque du Roy, demeura oubliée pendant près de 250 ans, et ce n'est que très récemment que des amateurs éclairés l'exhumèrent du fonds de la Bibliothèque nationale pour la présenter au public. « Aujourd'hui, nous reconnaissons vraiment en lui le plus grand Maître français du XVII^e^ siècle. » (Walter Kolneder).

## *Te Deum*

Le *Te Deum Laudamus* (Nous te louons ô Dieu) est un hymne ambrosien de l'Église catholique : texte emprunté par les compositeurs dès le XVI^e^ siècle pour célébrer une victoire, la fin d'une guerre, la fête d'un souverain, etc. (1). Il « doit receler en lui à la fois l'exultation populaire, l'évocation des béatitudes séraphiques des élus, enfin faire sourdre la prière et la vénération des fidèles envers Dieu, Créateur de toutes choses » (Guy Lambert).

Dans l'ignorance de la date exacte à laquelle fut donnée cette œuvre nous ne pouvons déterminer, dans quelles circonstances elle fut composée : vraisemblablement à l'occasion d'une grande victoire militaire. Elle est écrite pour un double quatuor de solistes, le chœur à 4 voix mixtes et l'orchestre, qui comprend : violons, flûtes, hautbois, bassons, trompettes, timbales et orgue.

(1) *Nouveau dictionnaire de musique*, P. Arma et Y. Tiénot, Éd. Ouvrières, Paris.

## AUDITION

Ce *Te Deum* étant assez long (25 minutes environ), nous n'écouterons que la première partie : Prélude. Air de basse. Chœur. Ensemble (soli). Chœur (jusqu'à la page 18 sur la partition piano et chant. Edit. Universal), et l'air de soprano *Te ergo quaesumus* (page 31 de la même partition).

### Prélude

Dès l'entrée, les trompettes éclatent, accompagnées des timbales, sur le motif qu'un indicatif de la Télévision a rendu si familier (voir I). Comme le veut l'usage des orchestrations de musique militaire française du XVII^e^ siècle, les bois et les violons alternent avec la fanfare qui revient en refrain (ici, 2 couplets : voir II et III). Cette page, de style très XVII^e^ siècle français, n'est pas particulièrement originale, et aurait pu aussi bien être écrite par J.-B. Lully ou M.-R. Delalande. De courte durée, elle est tout indiquée pour l'illustration sonore d'une leçon d'histoire sur les fastes du règne de Louis XIV.

### Air de basse

Suit un air où la voix de basse, accompagnée par l'orgue (continuo) et deux parties de violon, chante les louanges du Seigneur, avec chaleur et noblesse (voir IV).

### Chœur et soli

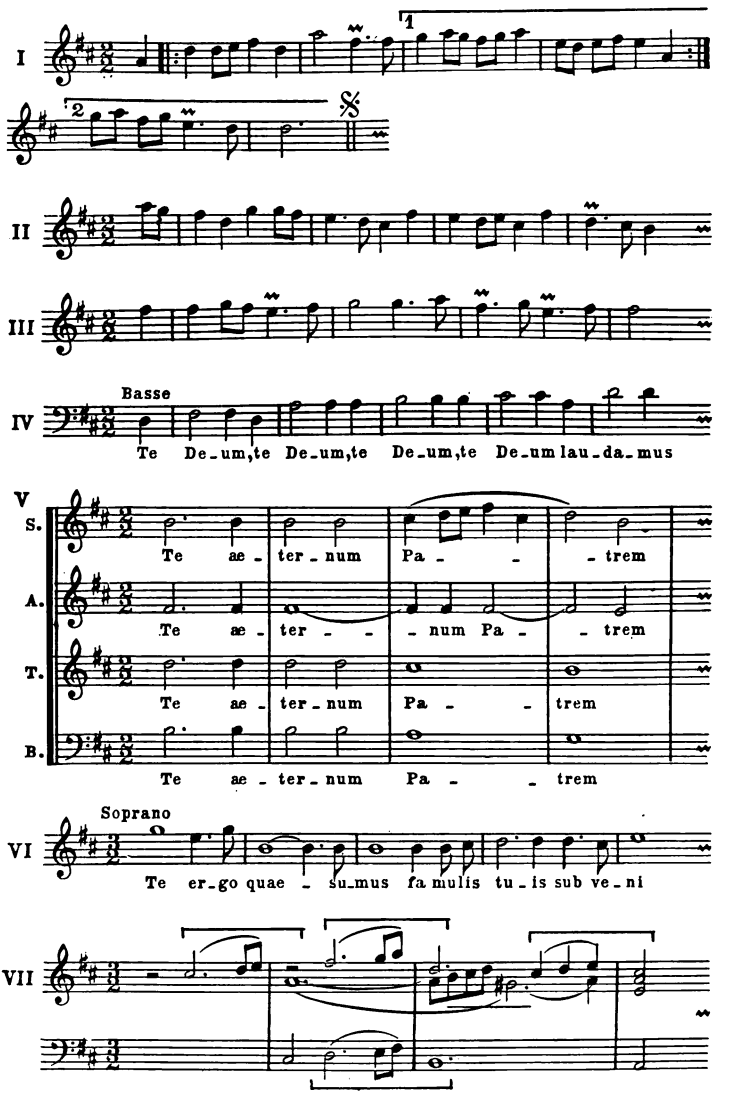
C'est dans le grand chœur, que nous entendons maintenant (voir V), que M.-A. Charpentier donne toute la mesure de son génie et qu'il justifie le surnom qu'on a pu lui donner de « Bach français ». La gloire de Dieu y est chantée avec un enthousiasme, un équilibre, une clarté et une majesté incomparables à l'époque. La science d'écriture pour les voix fait songer à Bach et la couleur et l'éclat à Haendel. Remarquer la pureté et la douceur du chœur des anges, chérubins et séraphins : trois voix de solistes qui s'expriment dans une écriture strictement « verticale », ainsi que les épisodes de fanfare qui rehaussent l'éclat de l'ensemble.

### Air de soprano

Après les louanges à Dieu, la prière, deuxième aspect du *Te Deum*. Elle s'exprime ici par un court, mais admirable air de soprano (voir VI) : « Nous te prions, de venir en aide à tes serviteurs, que tu as rachetés de ton sang précieux. » M.-A. Charpentier y dévoile une très fine sensibilité, toute latine, et un sentiment religieux véritable. La ferveur retenue de la mélodie est accentuée par la simplicité et l'unité de

l'accompagnement où domine une formule mélodique et rythmique douce et suppliante (voir VII).

Remarquer le procédé, que J.-S. Bach utilisera fréquemment plus tard, dans ses cantates et ses passions, qui consiste à faire chanter le soliste en alternance avec un ou deux instruments (ici, 2 flûtes).



# *Henry PURCELL*

1658-1695

## L'AUTEUR

Compositeur anglais, auteur d'une cinquantaine d'œuvres lyriques (cantates et opéras) dont le chef-d'œuvre est sans nul doute *Didon et Enée* (1689). Il a écrit en outre de très nombreuses œuvres instrumentales : sonates à trois, sonates à quatre, pièces pour clavier, etc., ainsi que de nombreux psaumes et motets religieux.

A cette époque, l'art lyrique n'était représenté en Europe que par l'École française (Lully, Destouches, Campra, Delalande, M.-A. Charpentier) et l'École italienne, surtout, qui triomphait particulièrement en Angleterre. Purcell, dans ses premières œuvres, ne fit preuve d'aucune originalité particulière, mais il sut, par la suite, adapter le style italien à sa très vive sensibilité et, dans *Didon et Enée* particulièrement, rejoindre le génie d'un Monteverdi (*Orfeo* 1607) dans « l'expression de l'éternel humain ». Il y trouva des accents de sincérité dans l'émotion qui nous bouleversent encore.

# *Didon et Enée (mort de Didon)*

Cet opéra fut composé en 1689 à l'intention du groupe théâtral d'un collège de jeunes filles de Chelsea (banlieue de Londres). Elle met en scène deux héros de l'Antiquité : Didon, reine de Carthage, et le prince troyen Enée, le futur fondateur de Rome.

Enée, après avoir vaillamment combattu, fuit la ville perdue. Une tempête pousse ses vaisseaux vers Carthage. Il se met alors, avec ses compagnons, au service de la reine Didon. Un brûlant amour se déclare bientôt entre les deux héros, qui ne tardera pas à être contrarié par le Destin, par le truchement d'un groupe de sorcières qui réussiront, par maléfices, à convaincre Énée de reprendre la mer. Didon, désespérée, se donne la mort.

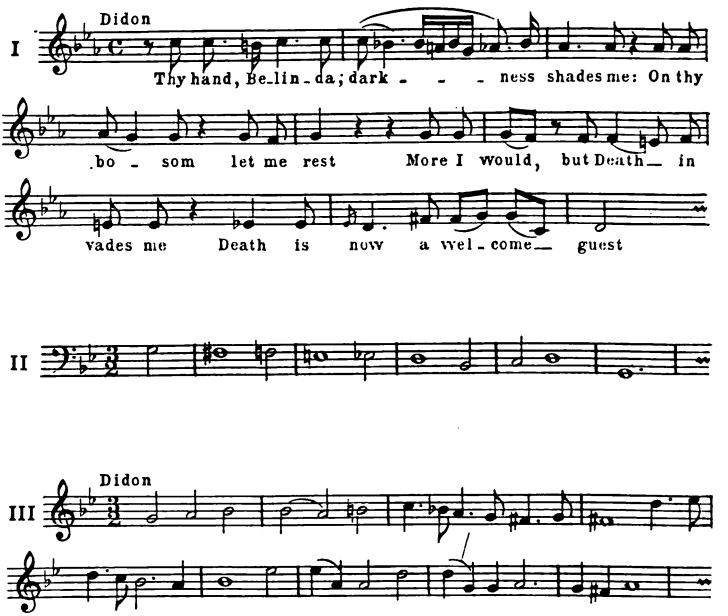
## AUDITION

Disque : *Dido and Aeneas His Master voice.* ALP 1 026

La reine Didon, restée seule avec sa suivante Belinda, exhale sa douleur et son désespoir dans un air qui est peut-être le plus beau de toute l'histoire de l'opéra. Avec une

justesse d'accent, une pudeur d'émotion incomparables, sans la moindre emphase ni la plus légère faute de goût, s'exprime ici la détresse, la douleur désespérée d'une femme trahie et blessée au plus profond de son amour.

L'air proprement dit est précédé d'un court récitatif où la voix, soutenue par de simples accords de clavecin, semble descendre aux limites du désespoir. Bâtie sur une gamme chromatique descendante, cette phrase traduit par son indécision, ses hésitations mélodiques, le combat intérieur qui torture l'héroïne et l'abat (voir I). Les violoncelles, à l'unisson, enchaînent sur une nouvelle descente chromatique qui accentue encore l'impression d'abattement déjà ressentie (voir II). Puis l'air se développe, pathétique mais toujours retenu, marqué lui aussi par le chromatisme de la mélodie, les intervalles descendants, les retards harmoniques qui concourent à une émotion vraie (voir III).




Didon ayant rendu le dernier soupir, une nouvelle descente chromatique de l'orchestre exprime le recueillement. Un chœur admirable de sérénité prie Cupidon de verser des pétales de roses sur la tombe et conclut ce chef-d'œuvre dans une atmosphère de paix mélancolique.

# *François COUPERIN*

1668-1733

**L'AUTEUR**

Principal représentant d'une famille de musiciens, François Couperin, né à Paris en 1668, fut surnommé « Le Grand ».

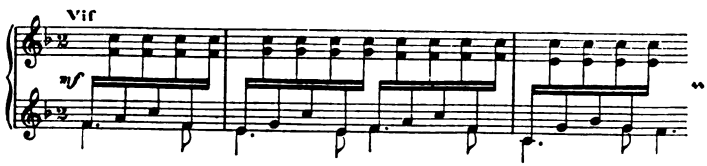
Il est tour à tour organiste à la chapelle royale de Versailles (1693), à l'église Saint-Gervais à Paris (1698), et claveciniste de la chambre du roi (1717).

François Couperin meurt à Paris en 1733, après avoir doté la musique d'orgue et de clavecin d'authentiques chefs-d'œuvre.

## *Le Tic-toc-choc ou les Maillotins*

Le clavecin connut une grande vogue en France au XVII^e siècle. Ses cordes placées horizontalement sont pincées par des becs de plumes. Sa forme est semblable à celle du piano à queue actuel.

Les œuvres écrites par François Couperin pour cet instrument sont nombreuses et connurent, à l'époque, un certain succès en raison de leur caractère. Le musicien a en effet composé des pièces où l'élément descriptif joue un grand rôle. Tantôt ce sont des portraits musicaux (*Les Vieux Seigneurs, Les Jeunes Seigneurs, La Tendre Nanette, Sœur Monique)*, tantôt des évocations ou des descriptions *(Les Moissonneurs, Les Bergeries, Les Vendangeurs, L'Anguille. Les Papillons, Les Tricoteuses, Le Réveille-matin).*




Les enfants trouveront aisément l'intention du musicien dans le *Tic-Toc-Choc*, pièce vive au rythme caractéristique.

Le *Tic-Toc-Choc* est enregistré sur un disque longue durée (25 cm) de Marcelle Meyer, claveciniste (Discophiles français 16). Partition aux Éditions Durand. Les Éditions Heugel ont publié également un recueil de pièces choisies de Fr. Couperin.

# *Antonio VIVALDI*

1678-1741

## L'AUTEUR

Antonio Vivaldi est né à Venise en mars 1678. Il reçoit de son père, violoniste à la chapelle Saint-Mars de Venise, une sérieuse éducation musicale.

Les œuvres de Vivaldi (un très grand nombre de concertos — plus de 400 — des symphonies et des opéras) furent vite oubliées malgré les grands succès qu'elles connurent en Europe au début du XVIII^e siècle. Elles furent « redécouvertes » voilà quelques dizaines d'années et connaissent à nouveau une grande vogue.

Vivaldi a donné une importance nouvelle au concerto en accordant plus d'indépendance au soliste.

Il mourut en juillet 1741 à Vienne (Autriche).

## *Les Quatre Saisons*

*Les Quatre Saisons* forment un ensemble de quatre concertos composés pour un violon principal (soliste), un quatuor à cordes avec basse continue destinée à être réalisée au clavecin.

Vivaldi a écrit une « musique à programme », et pour que l'auditeur puisse suivre les évocations musicales des différentes saisons, chaque concerto est précédé d'un « sonnet démonstratif » qui précise les intentions du musicien et dont nous donnons ci-dessous quelques extraits.

## AUDITION

### 1. Le Printemps

PREMIER MOUVEMENT

*Le printemps est revenu* (thèmes I et II).
*Les oiseaux l'accueillent joyeusement de leurs chants.*
*Les sources coulent et murmurent sous la caresse de la brise.*
*Mais l'orage survient* (éclairs et tonnerre).
*Après l'orage, les oiseaux reprennent leurs chants.*

(Les thèmes I et II réapparaissent tour à tour entre chacun de ces épisodes).

2e MOUVEMENT

*Bercé par l'aimable murmure des frondaisons, un chevrier sommeille ; son chien fidèle est à son côté.*

Le violon solo chante une douce mélodie qu'accompagnent discrètement les violons et les altos.

3e MOUVEMENT

*Au son de la musette, les nymphes, et les bergers saluent le retour du printemps en dansant allègrement.*

## 2. L'Été

PREMIER MOUVEMENT

*Hommes, arbres et bêtes languissent sous la lourde chaleur du soleil* (thème III).

*Le coucou chante, la tourterelle et le chardonneret lui répondent.*

*Le vent s'élève et l'inquiétude naît chez le berger qui redoute l'orage.*

2e MOUVEMENT

*Les membres las du berger cherchent le repos. Mais il ne le trouve pas car il craint toujours l'orage. Les insectes l'agacent.*

3e MOUVEMENT

*L'orage se déchaîne et gronde.*

*La grêle décapite les épis.*

## 3. L'Automne

PREMIER MOUVEMENT

*Les villageois célèbrent, par leurs chants et leurs danses, leur abondante récolte* (thème IV).

*Mais le breuvage de Bacchus échauffe les esprits et les réjouissances sombrent dans un lourd sommeil.*

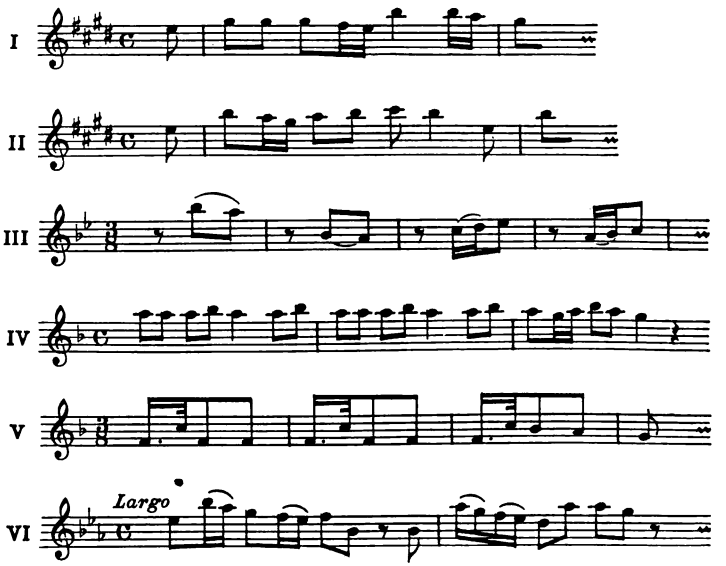
2e MOUVEMENT

Cet adagio évoque l'*oubli bienheureux des dormeurs.*

3e MOUVEMENT

Ce mouvement qui décrit la chasse est toujours suivi avec intérêt par les enfants qui en découvrent aisément les diverses péripéties.

*Le matin, les chasseurs partent avec leurs cors, leurs fusils et leurs chiens.* Un thème rythmé, évoquant leur marche (thème V), est utilisé dans ce mouvement comme un refrain. Entre chacune de ses apparitions, le violon solo décrit la bête traquée.




Calmes au début, les interventions du violon solo se précipitent peu à peu pour décrire la fuite de la bête.

*Les fusils claquent.*

*La bête, effrayée, fait front mais tombe blessée* tandis que sa plainte est exprimée par le violon avant un dernier rappel du thème V qui annonce le retour des chasseurs.

*L'interprétation et la présentation de ce 3e mouvement figurent dans le 2e album « Initiation aux œuvres musicales » (5 disques « La Voix de son Maître »).*

### 4. L'Hiver

PREMIER MOUVEMENT

Les battements des cordes évoquent *les gens qui grelottent, claquent des dents et tapent des pieds dans la froideur de l'hiver tandis qu'un vent glacé les transperce.*

2e MOUVEMENT

La calme et belle mélodie chantée par le violon (thème VI) est souvent entendue avec plaisir par les enfants. Elle exprime *la douce chaleur du foyer tandis que* l'accompagnement « pizzicato » évoque *le froid sec de l'hiver.*

3e MOUVEMENT

*Cheminer sur la glace, glisser, tourner ; entendre le vent souffler. C'est l'hiver ! Mais un hiver qui apporte la joie.*

# *Jean-Philipe RAMEAU*

1683-1764

**L'AUTEUR**

C'est en 1683, à Dijon, que naquit Jean-Philippe Rameau. Fils d'un organiste, il commença très tôt ses études musicales (violon, clavecin et orgue).

A partir de 1702, il fut tour à tour organiste à Avignon, Clermont-Ferrand, Dijon (où il succéda à son père), Lyon et enfin Paris, où il s'installa définitivement en 1723.

Jusqu'à cette époque, Rameau a écrit peu d'œuvres musicales. Il s'est surtout consacré à la mise au point d'un *Traité de l'harmonie* (étude des accords) publié en 1722.

En 1727, Rameau devint l'organiste et le chef d'orchestre d'un riche propriétaire du domaine de Passy. Pendant les vingt-sept années qu'il consacra à cette activité, Rameau écrivit les œuvres qui firent sa gloire :

— *Hippolyte et Aricie* (1733).
— *Les Indes galantes* (1735).
— *Castor et Pollux* (1737).
— *Les Fêtes d'Hébé* (1738).
— *Dardanus* (1739).
— *Platée* (1745).

En 1745, Rameau reçut le titre de compositeur de la musique de la Chambre du Roi. Quelques mois avant sa mort, il fut anobli par Louis XV. En septembre 1764, d'imposantes funérailles furent faites à ce grand musicien qui, toute sa vie, se voua à son art avec une ardeur, une foi et une intransigeance exemplaires.

## *Les Indes Galantes*

A côté de ses « tragédies » lyriques où tant de divertissements, ballets et chœurs interrompent ou retardent l'action, Rameau a écrit des « opéras-ballets » et « ballets-héroïques » où, l'intrigue n'étant qu'un canevas indifférent, les ensembles chorégraphiques ou vocaux se multiplient sans dommage.

Le plus célèbre de ces ballets héroïques, *Les Indes galantes*, fut représenté à Versailles le 22 août 1735, avec une machinerie très complexe permettant des effets scéniques fulgurants et des décors se déroulant avec un faste extraordinaire. Il comporte quatre « entrées » qui sont en réalité quatre ballets d'un acte chacun, indépendants l'un de l'autre.

*Les Indes* sont, au XVIII^e^ siècle, un terme d'une complaisance géographique assez large, qui embrasse aussi bien

l'Hindoustan asiatique que l'Amérique du Sud et même la Turquie. Ce sont, en bref, tous les pays lointains et étrangers d'où l'on ramène de l'or avec le souvenir d'aventures romanesques.

Le *prologue* nous apprend que la France, l'Italie, l'Espagne et la Pologne, trop occupées à faire la guerre, délaissent l'amour pour sacrifier à Bellone, déesse de la guerre. Hébé, déesse de la jeunesse, décide alors que les Amours traverseront les mers pour chercher des climats plus heureux et des horizons plus paisibles.

— La *première entrée* a pour titre *Le Turc généreux* et se déroule au bord de la mer, dans les jardins d'Osman Pacha. Ce sultan aime une de ses esclaves européennes, Émilie, que des corsaires ont arrachée à son fiancé Valère. Une tempête se déchaîne et parmi les naufragés figure bien entendu Valère, qui retrouve Émilie. Osman, touché par leur amour, leur rend la liberté et les comble de présents.

— La *deuxième entrée* nous mène chez *Les Incas du Pérou*, dans un désert borné par une montagne aride. Un officier espagnol, Don Carlos, épris de la jeune Péruvienne Phani, voudrait l'arracher au culte du Soleil. L'Inca Huascar cherche à interrompre cette idylle et, pour conquérir Phani malgré elle, il célèbre avec son peuple la Fête du Soleil. Mais un volcan s'allume et crache des flammes. Don Carlos survient, sauve Phani, et Huascar périt sous les rochers enflammés.

— Par contraste, la *troisième entrée* intitulée *Les Fleurs, fête persane*, veut être aimable. Après un doux quiproquo, Ali et Tacmas trouvent dans les jardins exotiques le bonheur qu'ils cherchaient en la personne de Zaïre et de Fatime. L'accord des deux couples aboutit à une fête de fleurs.

— Enfin, la *quatrième entrée*, qui a pour titre *Les Sauvages*, se joue dans une forêt exotique « voisine des colonies françaises et américaines » où va se célébrer la cérémonie du Grand Calumet de la paix.

Le chef sauvage Adario a fait sa soumission à deux officiers étrangers : le Français Damon et l'Espagnol Alvar, tous deux épris de Zima, fille d'un chef inca. Zima ne veut ni de l'un ni de l'autre, et leur préfère Adario.

L'officier espagnol veut se venger, mais le Français le calme et tous deux se consolent en assistant à la fête du Calumet de la Paix donnée en leur honneur.

(Résumé de l'argument des *Indes galantes*, extrait de l'ouvrage de Jean Chantavoine *Cent opéras célèbres*, librairie Plon.)

Pendant près de deux siècles, *Les Indes galantes* sombrèrent dans l'oubli. Paul Dukas les ressuscita en transcrivant pour piano le manuscrit de Rameau. Henri Busser en fit une orchestration pour la reprise de l'ouvrage à l'Opéra le 20 juin 1952 (partition aux éditions Durand).

## AUDITION

### Musette

Au prologue, sur l'invitation d'Hébé, la jeunesse se rassemble et danse (voir I).

. Dans la Suite de danses des *Indes galantes* (disque L'oiseau-Lyre Ol 50194) cette musette se trouve sur la 5e page.

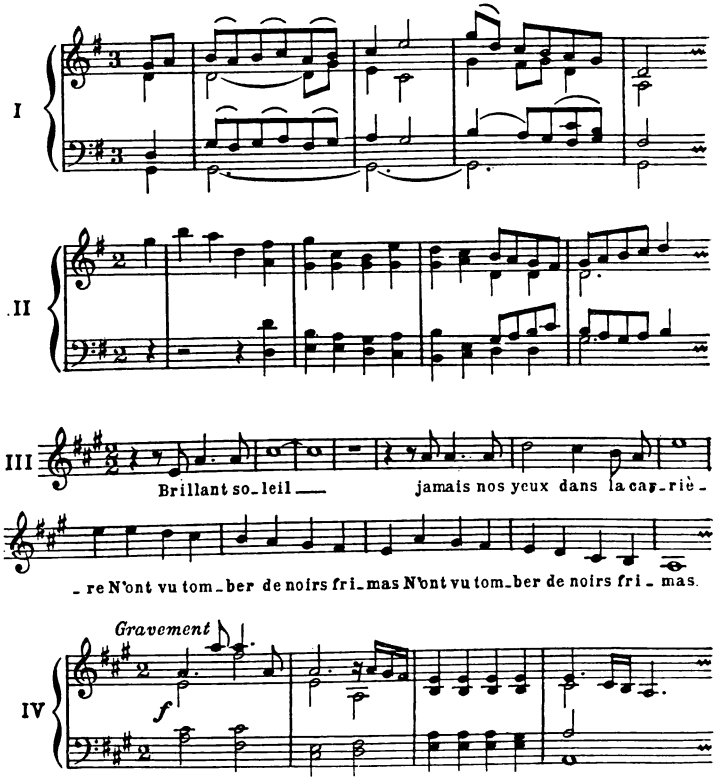
### Rigaudon

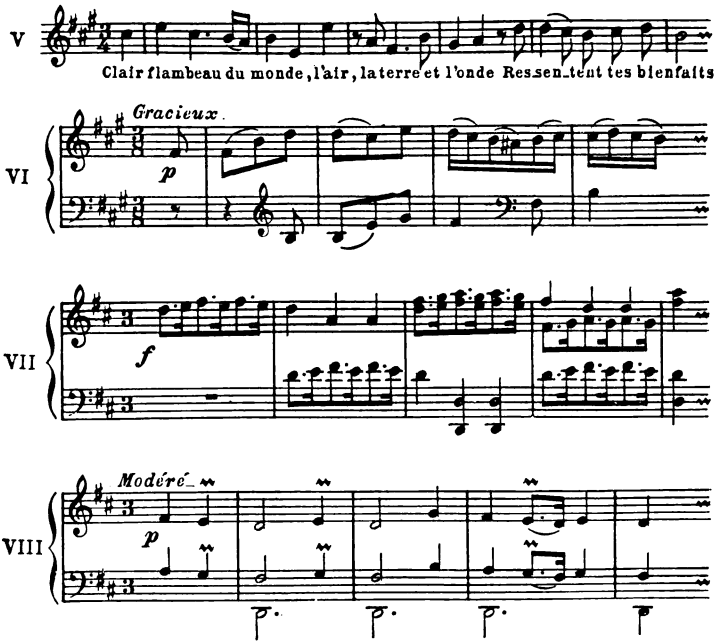
Ce rigaudon alerte et plaisant (3e plage du disque ci-dessus) est dansé à la fin de la 1re entrée, lorsque Valère et Émilie retrouvent la liberté (thème II).

### La Fête du Soleil

Dans un air très court au début de cette scène de la 2e entrée, Huascar annonce la cérémonie qui va se dérouler.

Pendant le grave prélude d'orchestre qui suit, les Incas font leur adoration au Soleil.






Puis commence un air animé, chanté par Huascar qui célèbre le soleil.

*Brillant Soleil, jamais nos yeux, dans la carrière,*
*N'ont vu tomber de noirs frimas* (voir III).

Les chœurs reprennent ce thème. Dans cette page, les voix, les harmonies et les sonorités de l'orchestre font jaillir une « éclatante lumière ».

Gravement, l'orchestre fait entendre ensuite la danse des Péruviens et des Péruviennes (voir IV).

Puis Huascar et le peuple chantent les bienfaits du Soleil :

*Clair flambeau du monde,*
*L'air, la terre et l'onde*
*Ressentent les bienfaits* (voir V).

dans une phrase où s'expriment la joie et la reconnaissance.

Après une nouvelle danse, Huascar compare les feux de « l'astre du jour » à ceux du « tendre amour ».

(La danse des Péruviens et Péruviennes se trouve en plage 8 du disque Oiseau-Lyre déjà signalé. Par contre, l'invocation de l'hymne au Soleil sont enregistrés sur le disque Pathé DTX 315. Récital *Dens* nº 4).

### Air pour les fleurs

Cette danse est extraite du ballet des fleurs qui termine la 3e entrée. Une mélodie fraîche, légère et gracieuse chantée par la flûte accompagne les évolutions de la reine des fleurs, la rose (voir VI).

Cette page figure sur la 6e plage du disque Oiseau-Lyre.

### Menuet pour les guerriers

2e plage du disque.

A la fin de la 4e entrée, on célèbre la cérémonie du Calumet de la paix. Un menuet bien rythmé dont le thème est exposé par la trompette salue l'arrivée des guerriers (voir VII).

### Chaconne

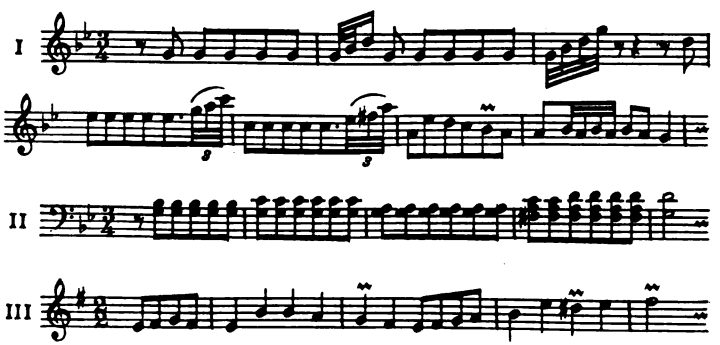
9e plage du disque.

Cette chaconne termine *Les Indes galantes*. Dans ce ballet final de la célébration du Calumet de la paix, les guerriers et les bergers dansent au son des trompettes et des musettes. L'entrée des bergers est évoquée par le hautbois (voir VIII).

## *Pièces pour clavecin (la poule, le tambourin)*

Parmi les pièces de clavecin de Rameau, *la poule* est certainement l'une des plus célèbres. Elle illustre parfaitement le style du clavecin français des XVIIe et XVIIIe siècles, caractérisé par l'emploi de nombreux ornements (trilles par exemple), le souci du pittoresque et les intentions descriptives ainsi que par la suprême élégance et le raffinement de la mélodie.

Les enfants pourront aisément découvrir les deux éléments thématiques principaux de cette pièce :



*a*) Une stylisation du cri de la poule (voir I).

*b*) Une sorte de piétinement (accords à la main gauche, voir II) qui peut donner à penser que Rameau évoque là plus un automate (très à la mode à l'époque) qu'un oiseau de basse-cour.

*Le 2e album « Initiation aux œuvres musicales » (5 disques « La Voix de son Maître ») comporte l'enregistrement et la présentation de cette pièce.*

Le tambourin, à l'origine danse populaire provençale accompagnée de la flûte et du tambour, est devenu une pièce de danse instrumentale, incluse le plus souvent dans la Suite, caractérisée par l'insistance d'une double basse (tonique et dominante de la tonalité, voir III).

# *Jean-Sébastien BACH*

1685-1750

## L'AUTEUR

Pendant près de 200 ans la famille Bach fut une famille de musiciens. Le plus ancien, Veit Bach (né vers 1560), boulanger, emportait sa cithare pour aller au moulin. Certaines réunions groupaient parfois plus de cent membres de cette innombrable famille. On y jouait beaucoup de musique et des chœurs y étaient chantés.

Le plus grand de tous fut Jean-Sébastien Bach.

Né en Allemagne le 21 mars 1685, à Eisenach, il devient orphelin à 10 ans. C'est un de ses frères, Jean-Christophe, qui s'occupe de son éducation.

A 15 ans, Jean-Sébastien Bach entre à la maîtrise de l'École Saint-Michel de Lunebourg. Un orgue et une bibliothèque de choix lui permettent de faire de sérieuses études musicales couronnées de rapides succès.

Et c'est à 18 ans qu'il commence une longue carrière dont voici les principales étapes :

1703 : violoniste à la Chapelle du prince de Weimar, puis organiste à Arnstadt ;
1707 : organiste à Mülhausen ;
1708 : organiste et violoniste à la Cour de Weimar ;
1717 : maître de chapelle à la Cour de Koethen.

A partir de 1723 il occupe les fonctions de directeur de maîtrise à l'École Saint-Thomas de Leipzig et cela pendant vingt-sept ans, jusqu'à sa mort.

La gloire n'a jamais atteint la simplicité de ce grand Maître de la musique. Il compose pour lui et aussi pour assurer les différents services qu'exigent ses fonctions d'organiste ou de directeur de maîtrise : c'est pourquoi le nombre de ses œuvres est si important.

On note, en effet : des pièces pour clavecin , des pièces pour orgue ; des suites ; des concertos ; des cantates ; des oratorios dont deux notamment sont célèbres : La Passion selon Saint-Jean, La Passion selon Saint-Mathieu ; des messes.

C'est en 1750 que Bach meurt à Leipzig après avoir perdu progressivement la vue pendant les trois dernières années de sa vie.

Marié deux fois, il avait eu vingt enfants ; l'un d'entre eux, Karl-Philipp-Emmanuel Bach, a également mérité une place dans l'histoire de la musique.

# *Toccata et fugue en ré mineur*

Avant d'entendre cette œuvre, il n'est pas inutile de connaître les origines et le fonctionnement de l'orgue.

Pan, dieu des bergers de la mythologie grecque, poursuivait une nymphe qui, pour lui échapper, se jeta dans une rivière. Elle fut transformée en roseaux dont Pan se servit pour faire une flûte. Huit ou dix roseaux de longueur différente furent disposés côte à côte, attachés, et ainsi naquit la flûte de Pan ou syrinx.

De multiples transformations furent ensuite apportées à cet instrument, auquel remonte l'origine de l'orgue.

C'est ainsi qu'apparut vers le Ier siècle de notre ère l'orgue hydraulique. Puis, la pression de l'eau fut remplacée par des soufflets actionnés à la main. Cet orgue pneumatique fut connus en France au VIIIe siècle, sous Pépin le Bref, mais n'était encore qu'un instrument rudimentaire.

D'importantes modifications sont apparues à partir du XIIIe siècle, et de nos jours, l'orgue est devenu un remarquable instrument qui comprend notamment :

1° Les *claviers manuels* (de un à cinq) ;

2° Le *clavier pédestre* (appelé pédalier) ;

3° Les *boutons de registre* (placés autour des claviers manuels) qui règlent le timbre et l'intensité du son ;

4° La *soufflerie*, alimentée par des ventilateurs électriques ;

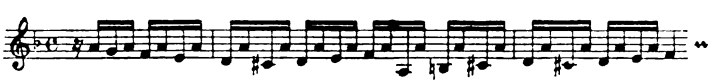
5° La *tuyauterie* en bois, zinc, étain et mélange plomb-étain. Les tuyaux sont de dimensions différentes, variant ainsi la hauteur, le timbre et l'intensité du son. Leur nombre est très important (sept mille pour les grandes orgues de l'église Saint-Sulpice à Paris), le plus court ayant huit millimètres, le plus long pouvant atteindre plus de neuf mètres.

## AUDITION

La *Toccata* est une œuvre écrite pour un instrument à clavier (pièces à toucher).

La *Toccata et fugue en ré mineur* est une des œuvres les plus connues de J.-S. Bach.

L'audition de cette œuvre permet, d'une part, de constater les multiples et riches sonorités de l'orgue, et d'autre part, de suivre aisément les diverses apparitions du thème de la fugue.



Cette pièce commence par une introduction brillante dans laquelle alternent des traits rapides et des accords sonores. Puis, le thème de la fugue se fait entendre (voir ci-dessus). Les enfants suivront avec intérêt ce développement et ne manqueront pas de signaler le thème chaque fois qu'ils le reconnaîtront.

Dans la conclusion réapparaissent des traits alertes entrecoupés de larges accords et l'œuvre se termine ainsi de façon particulièrement brillante, l'orgue révélant toute la richesse de ses timbres.

*L'enregistrement et la présentation de cette « Toccata et fugue » figurent dans le 2e album « Initiation aux œuvres musicales » (5 disques « La Voix de son Maître »).*

## *Passacaille*

« La Passacaille est une danse ancienne, la plus lente de toutes. Son nom vient de deux mots espagnols : *passar*, c'est-à-dire *passer*, et *calle* qui veut dire *rue*, ce qui indique une danse de cortège ou de parade. De fait, les justaucorps guindés et les amples paniers que l'on voit, par exemple, sur les portraits de Cour du peintre espagnol Velasquez, ne permettaient que des mouvements solennels et pesants. » (Jean Chantavoine : *Petit guide de l'Auditeur de musique*, Éd. « Le Bon Plaisir », Librairie Plon, Paris, 1947.)

« La Passacaille » est construite sur un même thème de huit mesures que l'on entend vingt et une fois de suite, toujours dans la même tonalité. Seul se modifie l'accompagnement, c'est-à-dire « la robe » qui entoure ce thème.

### AUDITION

Pour intéresser les jeunes auditeurs à cette œuvre il suffit :

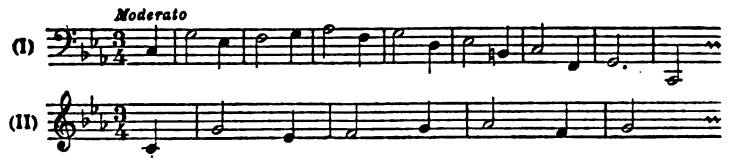
1° de leur faire apprendre par cœur (en vocalisant) le thème qui est exposé dès le début (voir I) afin qu'ils puissent le fredonner chaque fois qu'ils l'entendront ;

2° de leur faire comparer les arrangements différents qui accompagnent ce thème ; tantôt la robe est légère, tantôt elle se transforme en armure...

Ainsi ils sentiront mieux la majesté du thème, et les progressions successives de cette œuvre les impressionneront certainement.

*Remarque : Il est parfois difficile de reconnaître le thème (surtout au cours des premières apparitions). En effet, le développement mélodique qui l'agrémente — joué dans l'aigu — fait parfois quelque peu disparaître ce thème interprété dans le grave. Afin de pouvoir mieux suivre et guider les auditeurs le commentateur peut se procurer la partition* (Éd. Sénart).

Après les 21 expositions du thème I commence une fugue sur ce même thème réduit de moitié (voir II). Cette fois ses différentes apparitions ne sont pas toujours dans la même tonalité. Mais on peut poursuivre l'audition et s'il est plus délicat de fredonner le thème (il apparaît parfois en majeur) les auditeurs peuvent lever les mains chaque fois qu'ils le reconnaissent.




Il importe d'ailleurs surtout de sentir la profonde expression qui se dégage de cette œuvre admirable.

## 3e suite en ré majeur

A l'époque de J.-S. Bach les divers morceaux constituant une suite avaient entre eux un rapport étroit de tonalité afin de donner à l'ensemble des mouvements une unité tonale. Dans la troisième suite, par exemple, tous les morceaux sont écrits en *ré* majeur.

De plus, à l'ouverture traditionnelle, succédaient des mouvements s'inspirant de rythmes de danses : courante, gavotte, bourrée, menuet, gigue, polonaise, forlane (origine vénitienne).

Cette 3e suite pour orchestre, écrite vers 1730, comprend cinq mouvements : ouverture, air, gavotte, bourrée et gigue, interprétés par les cordes, 2 hautbois, 3 trompettes, 2 timbales et un clavecin.

## AUDITION

### 1. Ouverture

Après une introduction lente dans laquelle le thème I est exposé par les 1ers violons et les hautbois, se développe un mouvement allègre dans le style fugué (voir II).

Faire remarquer au début les 4 entrées en sujet :

*a*) 1ers violons et 1er hautbois ;
*b*) 2es violons et 2e hautbois ;
*c*) altos ;
*d*) violoncelles et contrebasses.

Les jeunes auditeurs devront s'efforcer de suivre les multiples apparitions de ce thème II au cours du développement de cette fugue.

A la fin de cette ouverture le mouvement lent réapparaît mais, si le rythme du début du thème I se retrouve, la mélodie en est modifiée (voir III).

### 2. Air

Des battements réguliers des basses soulignent une mélodie noble et pure exposée par les 1ers violons (Voir IV).

L'émotion et la grandeur qui se dégagent de cette page célèbre seront certainement goûtées par les jeunes auditeurs.

### 3. Gavotte

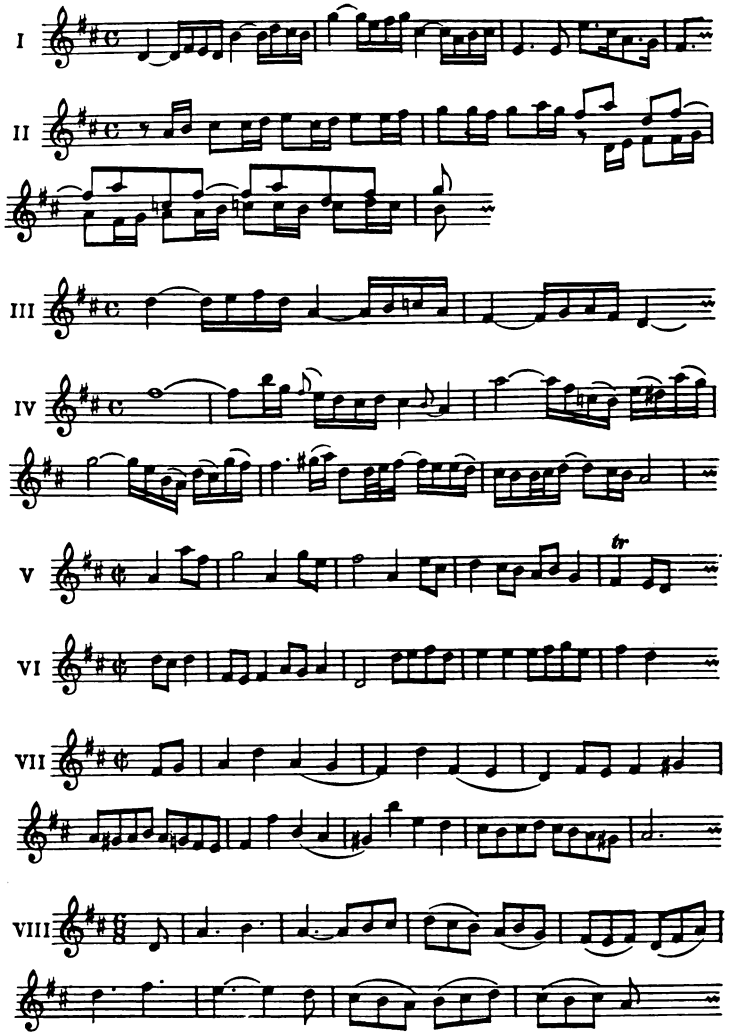
Dans ce 3e mouvement allègre et léger, Bach a écrit 2 gavottes qui s'enchaînent dans une forme ternaire, la 1re gavote (voir V) encadrant la 2e (voir VI).

### 4. Bourrée

Le thème de cette bourrée (voir VII) présente un caractère truculent. Le rythme des 3 premières notes de ce thème sert de base à l'accompagnement ainsi qu'au développement de la partie médiane.

### 5. Gigue

Les éléments du thème VIII exposé dès le début par les 2 hautbois, la 1re trompette et les 1ers violons forment le fil conducteur de ce dernier mouvement.


I
II
III
IV
V
VI
VII
VIII

# *Georg-Friedrich HAENDEL*

1685-1759

## L'AUTEUR

Né à Halle (Saxe), en 1685, George-Friedrich Hændel manifesta de bonne heure de brillantes dispositions musicales, mais son père le destinait au droit. Il ne put se consacrer à la musique qu'après la mort de celui-ci. Après avoir fait représenter ses premiers opéras à Hambourg il fit un séjour de trois ans en Italie, puis se rendit en Angleterre (1710). Dès lors, sa vie fut partagée entre la Cour de Hanovre et Londres, où il se fixa définitivement en 1719. Il dirigea la « Royal Academy of music », pour laquelle il écrivit un grand nombre d'opéras (*Tamerlan*, *Richard Ier*, *Xerxès*, etc.).

A partir de 1740, il se consacra à la composition d'oratorios, ses grands chefs-d'œuvre (*Le Messie*, *Israël*, *Judas Macchabée*, etc.), qui lui valurent d'être considéré par les Anglais comme le digne successeur de Purcell. Il mourut en 1759, en pleine gloire, et fut inhumé solennellement à Westminster.

Outre ses opéras et ses oratorios, il est l'auteur de nombreuses œuvres instrumentales (concertos, sonates, suites, musique d'orgue). Dès l'abord, sa musique est plus séduisante, plus chatoyante que celle de J.-S. Bach. Son art est fait d'éclat, de force et d'équilibre.

## *Water Music*

Lorsque le duc de Hanovre devint Georges Ier d'Angleterre (1714), Hændel connut la disgrâce pour avoir quelque peu négligé le Hanovre au profit de la Cour de Londres. Pour retrouver la faveur de son nouveau souverain, il écrivit la *Water-Music*, à l'occasion d'une fête nautique qui fut donnée le 17 juillet 1717. Cette musique champêtre plut au roi, à tel point que « Sa Majesté se la fit répéter trois fois pendant le trajet » (promenade sur la Tamise). Elle comprenait un grand nombre de courtes pièces d'orchestre, composées sous forme de suite.

Une suite, dont l'origine remonte aux suites de danses du Moyen Age et de la Renaissance (voir « Danceries »), est une forme de musique instrumentale en plusieurs mouvements,

écrits dans une même tonalité (majeure ou mineure), et comprenant des danses vives alternant avec des danses lentes. Au XVIII^e siècle, certains mouvements perdent leur caractère de danse.

## AUDITION

La suite *Water-music* diffère suivant les éditions (nature des pièces choisies, et également orchestration). Nous présentons ici les pièces le plus souvent enregistrées.

### Allegro

C'est un morceau très brillant : éclat des cors et vivacité des violons (voir I).

### Air

L'air, nouveauté dans la suite, est un morceau lent, généralement expressif. Celui-ci est très simple, champêtre, et évoque la douceur de vivre dans la nature. Son balancement nous rappelle pour quelle circonstance il a été écrit.

Un premier motif, en *fa* majeur, est exposé par les cordes (voir II).

On entend ensuite un motif différent, en *fa* mineur cette fois (voir III), joué par les instruments à vent, dans le même mouvement (hautbois, clarinette, basson), et repris par les cordes.

Sur un *do*, tenu par le cor dans l'aigu (pédale), le quatuor reprend plusieurs fois le motif II decrescendo, suivi par les vents, la mélodie étant au cor (caractère champêtre).

### Bourrée

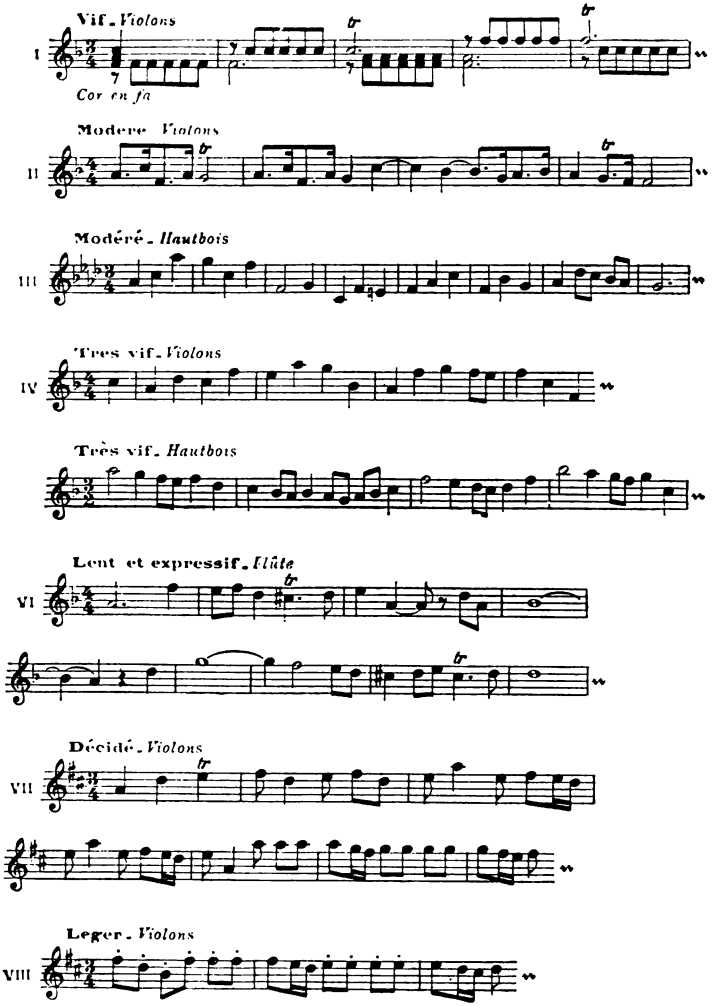
C'est un morceau très dansant, joué par les cordes (voir IV).

### Cornemuse

Sur la partition, *Hornpipe*, du nom d'un instrument désuet, ancêtre du chalumeau, puis de la clarinette. C'est une danse populaire anglaise à trois temps, légère et très vive (voir V).

### Andante

Après la cornemuse vient un andante (mouvement lent), qui débute par un très expressif solo de flûte (voir VI),




repris ensuite par les violons soutenus par un accompagnement pizzicato des violoncelles (on pense à l'aria de la Suite en *ré* de Bach), puis par tout l'orchestre, avec des intermèdes uniquement réservés aux « bois ».

Remarquer la hardiesse de certaines dissonances.

### Allegro decise

Cette dernière partie commence par une introduction lente, quasi solennelle (instruments à vent), qui amène le

thème final (voir VII), étonnant de vigueur et d'allégresse par l'éclat de son orchestration (trompettes, cors et timbales).

Après un intermède plus léger (violons et bois), construit sur la fin du thème VII (voir VIII), l'orchestre reprend le thème final et conclut triomphalement.

## *Le Messie (Alleluia)*

Parmi les oratorios de Hændel, *Le Messie*, composé en 1742, est considéré comme son chef-d'œuvre.

Il comprend trois grandes parties :

*Première partie :* Préparation à l'avènement du Messie ; Avènement du Messie ; Vie et miracles du Messie.

*Deuxième partie :* La Passion ; Résurrection et Ascension ; Diffusion de l'Évangile.

*Troisième partie :* Fins dernières ; Chœur triomphal des élus.

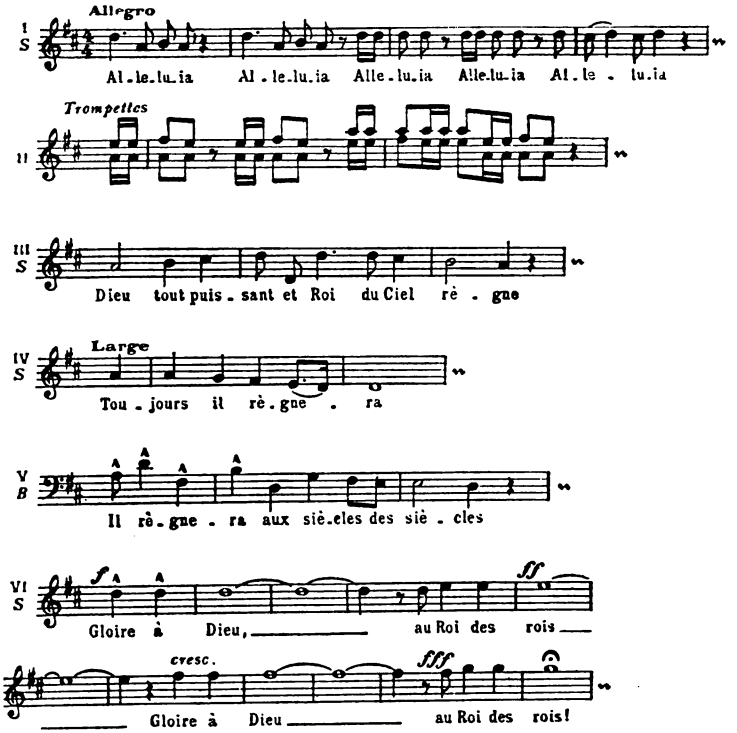
Dans cette œuvre, Hændel fait une large place aux chœurs (on en compte treize), et c'est le plus célèbre d'entre eux, l'*Alleluia*, qui vous est présenté. Il termine triomphalement la seconde partie, et chante la gloire du Messie :

*Alleluia...*
Dieu tout-puissant et roi du ciel règne,
*Alleluia...*
Toujours il règnera...
Triomphe, honneur et gloire
Vont au Christ, le Roi des rois,
Seul vrai Dieu, et Roi des rois.
Il régnera dans les siècles des siècles.
*Alleluia...*

(Traduction F. Raugel, édit. Procure générale, 3, rue de Mézières, Paris.)

**AUDITION**

Dès la quatrième mesure, le chœur chante sa joie : *Alleluia* (voir I), et l'allure martiale du thème est bientôt renforcée par les sonneries triomphales des trompettes (voir II). Un second thème, plus calme, est exposé successivement par




les soprani, les basses et les ténors, puis les ténors et les alti (voir III). Notez que le mouvement s'élargit encore sur « Toujours il règnera » ; le chœur chante piano, avec respect et amour (voir IV). Nous assistons à de nouvelles entrées fuguées (B.T.A.S.) du chœur qui proclame, avec certitude : « Il règnera... » (voir V), suivies d'une magistrale ascension dans l'aigu des soprani, d'une grande intensité expressive (voir VI). De larges accords, empreints de force et de majesté, terminent l'œuvre.

# *PERGOLÈSE*

1710-1736

## L'AUTEUR

Giovani Pergolèse, compositeur italien, est né en 1710. Bien que mort prématurément en 1736, près de Naples, il laisse de nombreuses œuvres parmi lesquelles un opéra-bouffe en deux actes. *La Servante Maîtresse*, petit ouvrage qui doit être signalé en raison de l'influence qu'il a exercée (voir chapitre J.-J. Rousseau).

## *La Servante maîtresse*

*La Servante maîtresse*, opéra-bouffe composé en 1730, fut créée à Naples trois ans plus tard et à Paris en 1752. Cette œuvre représente une forme nouvelle de la comédie chantée qui a marqué une transformation importante du théâtre musical et qui, en France, a eu une grande influence sur le développement de l'opéra-comique.

Pergolèse a voulu réagir contre le caractère solennel des opéras qui mettent en scène des dieux ou des héros. Ici, l'action se déroule entre trois personnages : Pandolphe le maître, Zerbine la servante et Scapin le valet (rôle muet).

Pandolphe a recueilli depuis dix années une jeune fille qui est devenue sa servante, Zerbine. Celle-ci est quelque peu insolente à l'égard de son maître et le commande avec une certaine autorité ; mais elle sait aussi être plus douce et espère ainsi se faire épouser.

Afin de décider son maître au mariage, elle imagine une farce. En effet, elle fait déguiser le valet Scapin et le présente à Pandolphe comme s'il était son fiancé. Le maître ne veut pas laisser faire ce mariage et l'œuvre se termine par un duo dans lequel Pandolphe et Zerbine se jurent fidélité.

## AUDITION

On ne peut envisager une étude complète de cet ouvrage, Une audition intégrale permettra cependant de comparer les airs de Pandolphe et de Zerbine et de dégager les caractères de ces deux personnages en suivant les différentes situations.

On pourra insister sur les passages suivants :

### Air de Pandolphe

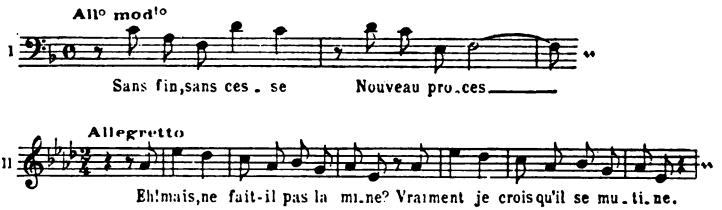
(n° 4, page 10, de la partition. Éditions Jobert)

Pandolphe, en colère, fait des reproches à Zerbine pour son insolence (voir I) :

Sans fin, sans cesse
Nouveau procès.
Et si, et mais
Et oui. et non ;
Tout sur ce ton.
Jamais, jamais,
Au grand jamais,
On n'est en paix.

### Air de Zerbine

(N° 5, page 17, de la partition)




Aux reproches de Pandolphe, Zerbine répond avec autorité (voir II) :

Eh ! mais, ne fait-il pas la mine ?
Vraiment je crois qu'il se mutine.
. . . . . .
Je veux que sans caprice,
Sans murmurer, on obéisse.
Zerbine le veut ainsi.
Elle est maîtresse ici.

# *Jean-Jacques ROUSSEAU*

1712-1778

## L'AUTEUR

Si J.-J. Rousseau (né à Genève en 1712) trouve une place dans cette évolution de la musique, c'est plus pour l'impulsion nouvelle qu'il a donnée que pour la valeur musicale de son œuvre d'ailleurs très réduite.

En 1752, une troupe italienne vint créer à Paris *La Servante maîtresse* de Pergolèse (1710-1736). Le succès en fut éclatant et les Encyclopédistes trouvèrent la concrétisation de leur idéal dans cette œuvre simple et légère (voir le commentaire précédent). Ce fut le signal de la *Querelle des Bouffons* qui se déchaîna entre les défenseurs de la musique italienne (dont J.-J. Rousseau) et les partisans de la conception française (Rameau notamment).

J.-J. Rousseau rejette donc la pompe de Lulli et de Rameau, se refuse à concevoir un art lyrique chargé » de froides allégories et de machines artificielles qui le captent ou le paralysent ». En écrivant *Le Devin du village*, en 1752, il cherche à prouver que la musique est capable de naturel.

L'année suivante, il publie sa *Lettre sur la musique française*, dans laquelle il émet des affirmations quelque peu hardies qui suscitent naturellement de violentes réactions dont celles de Rameau. Il écrit notamment : » Les Français n'ont point de musique et n'en peuvent avoir et si jamais ils en ont une ce sera tant pis pour eux. »

Malgré la simplicité de l'œuvre de J.-J. Rousseau on peut admettre que cet exemple fut suivi avec plus de talent et d'imagination par d'autres musiciens, notamment Monsigny (1729-1817), Grétry (1741-1813) et même Boieldieu (1775-1834), dont les opéras-comiques connurent un grand succès en Europe et dans lesquels se retrouvent les qualités de spontanéité, de naturel et de fraîcheur.

J.-J. Rousseau est mort en 1778 à Montmorency.

## *Le devin du village*

*Le Devin du village*, intermède (1) en un acte, fut représenté pour la première fois à la cour de Fontainebleau devant Louis XV le 18 octobre 1752.

(1) Cette œuvre avait été en effet primitivement conçue pour être représentée entre deux actes d'un autre ouvrage comme le voulait la coutume italienne de l'époque.

Cette pièce dont l'action se situe dans un village comporte trois personnages : la bergère Colette, le paysan Colin et le devin.

Colette chante une ariette pour exprimer sa tristesse car elle croit avoir perdu l'amour de Colin qui semble intéressé par une riche dame du village. Pour retrouver son bonheur la bergère consulte un devin qui lui conseille d'être plus coquette et de feindre l'éloignement afin de rendre le jeune homme plus constant.

Colin survient et le devin lui apprend que Colette lui préfère « un beau monsieur de la ville ». Le jeune villageois exprime ses regrets d'avoir été trop sensible à la fortune et demande l'aide du devin qui tire de sa poche un livre de grimoire avec lequel « il fait un charme ». Le charme réussit.

Les deux jeunes gens se réconcilient.

Colette et Colin remercient le devin qui réapparaît pour goûter la réussite de son stratagème. Ils veulent le payer mais, dit-il, « je suis assez payé si vous êtes heureux ».

Toute la jeunesse du village se joint alors aux trois personnages et l'œuvre se termine par une suite de chœurs, de chansons et de danses.

Il convient de signaler que seize ans plus tard le jeune Mozart alors âgé de 12 ans (en 1768) a, dans *Bastien et Bastienne*, repris le même sujet. Il est naturellement conseillé de comparer ces deux œuvres. On remarquera notamment, outre la supériorité de l'expression musicale de *Bastien et Bastienne*, que les récitatifs chantés dans l'œuvre de J.-J. Rousseau sont abandonnés par Mozart et remplacés par un dialogue parlé.

Afin que les enfants puissent suivre *Bastien et Bastienne* avec plus de plaisir, nous conseillons l'enregistrement en français (disque Vega C 35 A 2).

## AUDITION

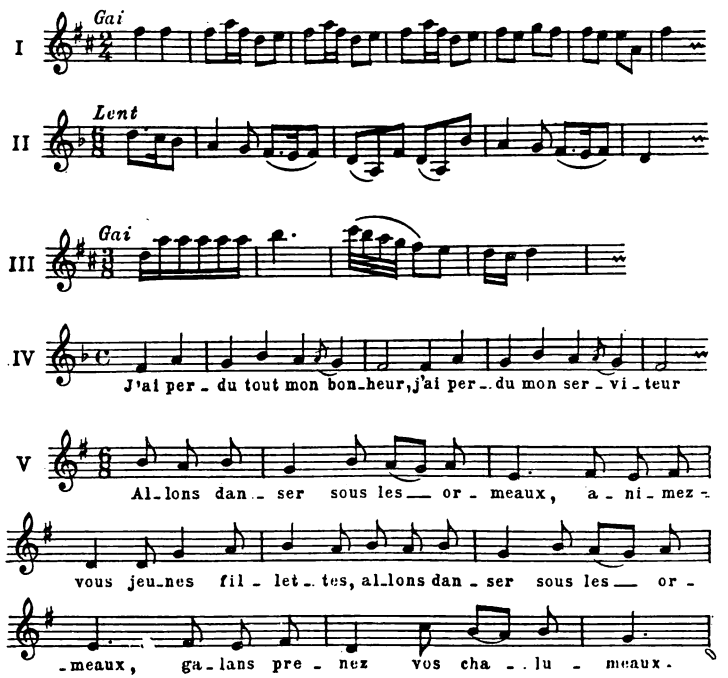
*Le Devin du village* n'étant présenté que pour donner un exemple des idées nouvelles qui se manifestèrent en France au milieu du XVIII^e^ siècle, l'audition de cette œuvre doit être surtout considérée comme un document et ne peut, en conséquence, donner lieu à des commentaires musicaux. Nous nous contentons donc de ne donner ici que quelques citations musicales.

Dans l'ouverture, deux mouvements gais entourent un épisode lent teinté de tristesse. Ils traduisent l'ambiance du livret (voir, I, II et III).

Le début du premier air chanté par Colette et dans lequel la jeune fille pleure son amour perdu est cité en IV.

Dans le divertissement final apparaît une agréable pastorale chantée par Colette (voir V) et reprise par le chœur à l'unisson.

En cas d'audition partielle de cette œuvre, nous conseillons de ne pas manquer de faire entendre cette page qui figure parmi les plus représentatives de l'époque et que les enfants pourront également chanter avec plaisir.



# *GLUCK*
1714-1787

**L'AUTEUR**

Christophe-Willibald Gluck (1) est né en Franconie, à Weidenwang, non loin de la frontière de Bohème, en 1714.

Fils d'un garde-chasse, il connaît une enfance pénible. Il commence ses études musicales à douze ans comme enfant de chœur dans un collège de jésuites. A vingt-deux ans, il se rend à Vienne, puis à Milan où il poursuit ses études avec un compositeur italien. Dès cette époque, il commence à écrire des opéras.

A partir de 1745, Gluck voyage beaucoup en Europe et fait représenter ses œuvres.

En 1754, il est nommé maître de chapelle de l'opéra de Vienne et le pape lui accorde le titre de chevalier de l'Éperon d'Or.

A partir de 1744, Gluck vient souvent à Paris où sont présentés ses principaux opéras :

*Iphigénie en Aulide* (1772) ; *Orphée* (1774) ; *Alceste* (1776).

Gluck s'est efforcé de résister aux tendances de la musique italienne. Dans ses œuvres, il recherche en effet le naturel, la simplicité, et transcrit fidèlement les sentiments, les diverses situations afin de créer *l'intensité dramatique.*

En 1787, alors qu'il connaît tous les honneurs, le chevalier Gluck meurt subitement à Vienne.

## *Orphée (air du 4e acte)*

Créé à Paris en 1774 (année de la mort de Louis XV), cet opéra comporte quatre actes.

Au début du premier acte, le chœur se lamente. Orphée pleure la mort de son épouse Eurydice. L'Amour survient alors et permet à Orphée de descendre aux Enfers et de ramener Eurydice, à condition de se garder « de porter sur elle un regard curieux », sinon ils seraient à jamais séparés.

Après s'être rendu dans le « séjour affreux des remords dévorants, des gémissements et des tourments », Orphée

(1) Prononcer Glouck.

parvient « au riant séjour de la félicité » où il retrouve Eurydice et l'entraîne.

Mais Orphée, devant les reproches de son épouse, ne pourra pas tenir sa promesse faite à l'Amour au début du premier acte et Eurydice mourra. C'est alors qu'Orphée chante l'air célèbre présenté ci-après.

L'Amour revient, alors qu'Orphée a décidé de rejoindre son épouse dans la mort. Devant tant de constance et de foi, il fait cesser le martyre d'Orphée en rendant la vie à Eurydice.

Gluck a écrit deux versions d'Orphée ; l'une en italien, l'autre en français.

**AUDITION**

Dans cet air extrait du quatrième acte, Orphée pleure la mort de son épouse.

*J'ai perdu mon Eurydice,*
*Rien n'égale mon malheur* (voir I)

Dans cette page Gluck a donné un exemple des principes nouveaux qu'il désirait appliquer :

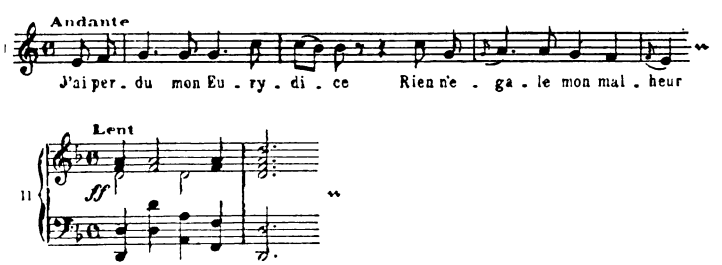
« Mes plus grands efforts doivent se réduire à rechercher une belle simplicité et à éviter de faire parade de difficultés au préjudice de la clarté. »

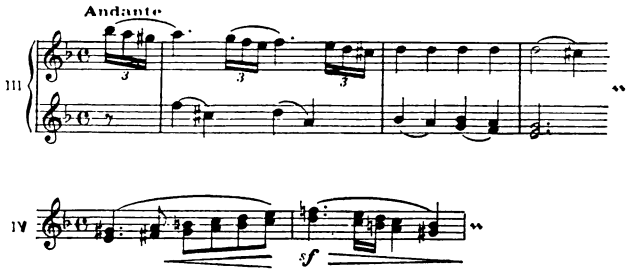
## *Alceste (ouverture)*

Gluck a également précisé ses idées relatives à l'ouverture d'un opéra :

« L'ouverture doit prévenir les spectateurs sur l'action qui va se présenter et en former pour ainsi dire l'argument. »

Dans l'ouverture d'*Alceste*, on ne peut découvrir entièrement cet argument, mais les thèmes évoquent tour à tour la






décision, la volonté d'Alceste (voir II) — rythme très souvent utilisé dans la partition — la tristesse (voir III), la douleur (voir IV), tandis que les oppositions subites de nuances annoncent le drame qui va se dérouler au cours des trois actes.

Mais voici l'argument de cette pièce créée en 1776 à Paris.

Admète, roi de Thessalie, va mourir avant la fin du jour. Mais la voix de l'oracle annonce qu'il sera sauvé si quelqu'un accepte de mourir à sa place. Son épouse, Alceste, prend alors la résolution de se sacrifier.

Elle se rend aux portes de l'Enfer où des démons l'entraînent. Admète veut la suivre, mais survient Hercule qui combat les divinités infernales et rend Alceste à son époux.

# *Léopold MOZART*

1719-1787

## L'AUTEUR

Le nom de Léopold Mozart serait peut-être aujourd'hui complètement oublié s'il n'avait été le père de l'auteur de *La Flûte enchantée.*

De plus, il ne figurerait pas dans cet ouvrage si des recherches récentes n'avaient fait découvrir une erreur concernant l'auteur de *la Symphonie des jouets*, œuvre longtemps attribuée à Joseph Haydn.

Léopold Mozart, né à Augsbourg en 1719, fut compositeur et violoniste à la Cour du Prince-archevêque de Salzbourg où il mourut en 1787.

## *Symphonie des jouets*

On ne possède aucune précision concernant les circonstances dans lesquelles fut composée cette petite symphonie écrite pour instruments à cordes et jouets d'enfants (trompette, tambour, crécelle et petits instruments imitant les chants d'oiseaux). Toutefois, en raison de son caractère et de sa simplicité, on peut imaginer qu'elle fut conçue pour un ensemble de jeunes instrumentistes.

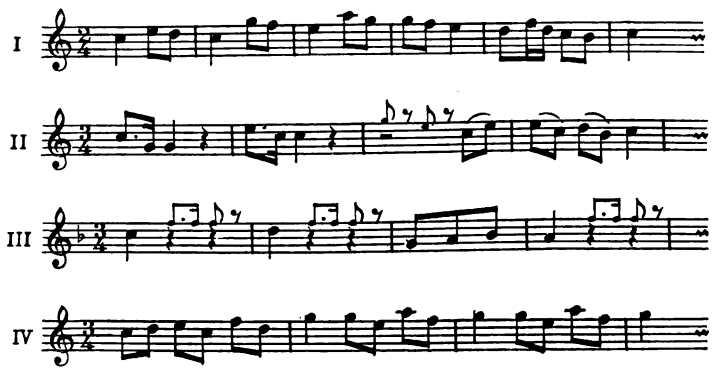
D'ailleurs, à l'origine, les trois mouvements de cette *Symphonie des jouets* se trouvaient inclus dans une *Cassation*, suite d'orchestre comprenant sept pièces.

## AUDITION

Le *premier mouvement* est construit sur un thème allègre, plaisant, bien rythmé dont les différentes apparitions pourront être facilement reconnues par les enfants (voir I). Les chants d'oiseaux y tiennent une place importante.

Le 2e *mouvement* est certainement celui qui plaît le mieux aux enfants. Au cours de l'exposition du thème de ce menuet (voir II) les interventions du coucou puis de la petite trompette et du tambour seront très facilement identifiées.

La partie médiane de ce menuet (le trio) présente un thème plus doux, plus calme, dans lequel s'incorporent les trois petites notes du chant de la caille (voir III). Puis ce 2e mouvement se termine par un retour au thème II.




Le *3e mouvement* — beaucoup plus court — présente trois fois le même thème rapide et entraînant (voir IV) auquel se retrouvent associés tous les jouets d'enfants utilisés dans cette œuvre. C'est un final plein de mouvement et de bonne humeur.

# *Joseph HAYDN*

1732-1809

**L'AUTEUR**

Joseph Haydn est né en Autriche à Rohrau, en 1732. Fils d'un charron, il entre à huit ans à la maîtrise de la cathédrale de Vienne où, jusqu'à dix-neuf ans, il étudie le violon, le chant et prend contact avec les diverses activités musicales viennoises.

En 1758, Haydn devient « directeur de la musique et compositeur de la chambre » d'un seigneur de Bohême, puis, de 1761 à 1780, il est en Basse-Hongrie où il remplit les fonctions de maître de chapelle du prince Esterhazy.

C'est en 1790 qu'il fait son premier voyage à Londres, où il obtient un succès considérable.

En 1809, Haydn meurt dans sa petite maison près de Vienne.

Le nombre de ses œuvres est particulièrement important :

Des messes.

Des concertos, sonates, trios, quatuors.

Des oratorios : *La Création ; Les Saisons.*

Cent quatre symphonies.

## *Oxford-Symphonie*

Une symphonie est une œuvre pour orchestre qui comprend en principe quatre mouvements : un rapide, un lent, un menuet, un rapide, chaque mouvement ayant une forme bien définie. Cela est surtout valable pour l'époque classique, car nous verrons par la suite que les romantiques (Beethoven et Berlioz notamment) ont considérablement modifié ce plan.

Néanmoins, on peut considérer que Haydn est le premier compositeur qui ait donné à la symphonie classique la place de choix qu'elle occupe aujourd'hui, en la développant et en augmentant le nombre des instruments de l'orchestre.

Cette symphonie en *sol* majeur fut écrite en 1787 et créée à Paris en 1788. Dès la première audition, elle fut particulièrement appréciée et c'est pourquoi, quand Haydn fut reçu docteur ès arts de l'Université d'Oxford en 1791, cette œuvre fut choisie pour être interprétée pendant la cérémonie officielle, d'où son nom : *Oxford Symphonie.*

Il ne faut donc rechercher aucune intention descriptive. On n'y trouvera non plus aucun désir d'émouvoir. Simplicité, équilibre, vitalité sont les principales qualités de Haydn.

Afin que les jeunes auditeurs puissent suivre avec plaisir cette symphonie, on leur fera entendre ou fredonner les principaux thèmes de chaque mouvement avant l'audition. Ils les retrouveront ensuite avec plaisir et les suivront dans leurs différentes transformations sur lesquelles il est d'ailleurs inutile d'insister.

## AUDITION

### Composition de l'orchestre

Une flûte ; deux hautbois ; deux bassons ; deux cors ; deux trompettes ; timbales ; quintette à cordes (premiers et seconds violons, altos, violoncelles, contrebasses).

### Premier mouvement

Après une introduction lente, commence un allegro spiritoso dont voici les thèmes principaux (voir I et II). On remarquera l'allure vive et décidée de ce premier mouvement.

### Second mouvement

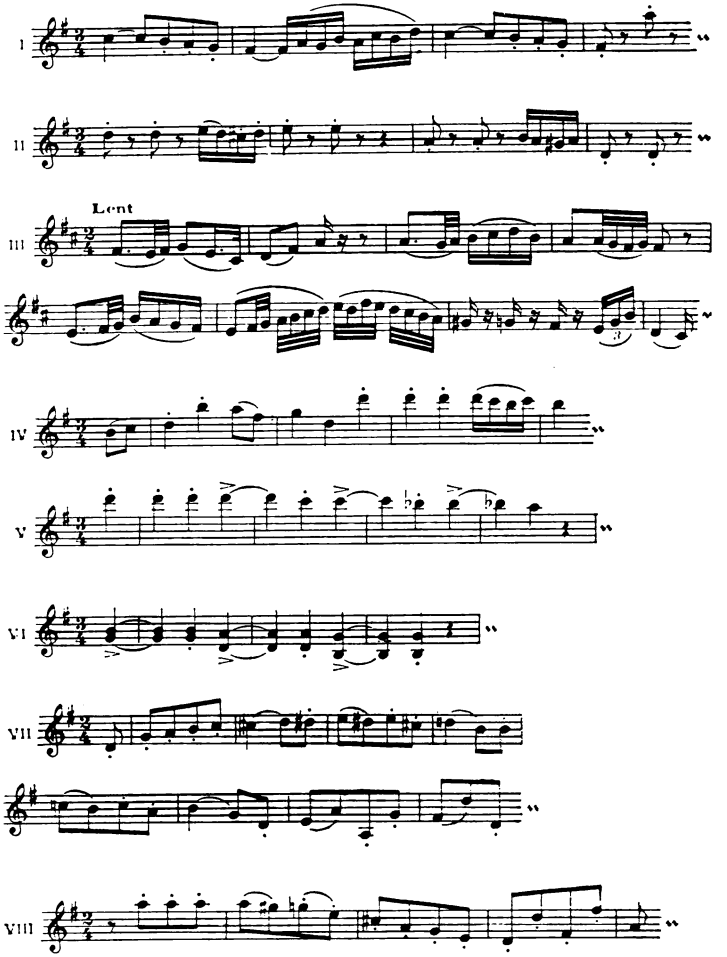
Les violons présentent au début le thème de cette romance (voir III) que répètent ensuite la flûte, puis le hautbois.

### Troisième mouvement

C'est le menuet avec un intermède appelé trio.
Thèmes du menuet (voir IV et V).
Thème du trio (voir VI), présenté par les bassons et les cors.

### Quatrième mouvement

On remarquera dans ce finale l'influence des danses et des chansons populaires. Haydn n'oublie pas son origine paysanne. Deux thèmes allègres (voir VII et VIII) font de ce finale un joyeux divertissement.


I
II
III
Lent
IV
V
VI
VII
VIII

# *Wolfgang-Amadeus MOZART*

1756-1791

## L'AUTEUR

Wolfgang-Amadeus Mozart est né le 27 janvier 1756 à Salzbourg, en Autriche.

Il est élevé dans une famille cultivée et musicienne : son père, violoniste de talent et compositeur, remarquant les dons exceptionnels et précoces de son fils, lui donne ses premières connaissances musicales dès l'âge de trois ans. La sœur de Mozart, de cinq ans son aînée, est déjà à cette époque une brillante pianiste.

En 1762 (Mozart n'a pourtant que 6 ans) il part avec son père et sa sœur pour une tournée en Europe. Ses improvisations au clavecin et à l'orgue le font surnommer « l'enfant prodige ». A 10 ans il a déjà composé ses premières sonates et symphonies.

Au début de l'année 1766, il séjourne à la Cour de Louis XV après une tournée en Angleterre. Pour la fille aînée du roi, Mme Adélaïde de France, excellente violoniste (elle a 34 ans), le jeune Mozart écrit un concerto qu'il offre à la princesse.

A 12 ans, Mozart compose un opéra-comique, *Bastien et Bastienne*, et une *Messe solennelle* qu'il dirige lui-même. L'archevêque de Salzbourg le nomme alors maître de chapelle.

En 1770 Mozart entreprend une tournée en Italie où il connaît de nouveaux triomphes, puis revient à Salzbourg en 1772.

Les nombreux voyages de Mozart ont joué un rôle important dans sa culture artistique qui de ce fait était très étendue. Les maîtres auxquels il semble avoir porté un intérêt particulier sont Haydn, Gluck et Grétry.

Mozart, qui a perdu sa mère en 1778, épouse quatre ans plus tard Constance Weber. A partir de cette date il connaît bien des ennuis : sa femme dont le sens pratique est très... limité laisse la misère s'installer au foyer. Et puis Mozart qui a maintenant 26 ans n'est plus « l'enfant prodige » ; il est devenu le Maître qui connaît une existence douloureuse au cours de laquelle il doit lutter. Malgré cela sa musique reste jeune, spirituelle, fraîche. Mozart possède une sensibilité et une spontanéité de création qui lui permettent d'écrire en une vie si brève plus de 700 œuvres dont voici les principales :

Des symphonies, des sonates, des concertos, des quatuors, et pour le théâtre : *Idoménée*, *L'Enlèment au sérail*, *Les Noces de Figaro*, *Don Juan*, *Cosi fan tutte*, *La Flûte enchantée*.

La popularité de Mozart renaît avec *La Flûte enchantée* mais la fatigue, la maladie l'épuisent. Il meurt le 5 décembre 1791, laissant inachevé son *Requiem.*

Le jour de son inhumation sa femme, souffrante, dut rester alitée. Une tempête de neige ne permit pas aux quelques amis qui suivaient le cortège d'aller jusqu'au cimetière. Quelque temps après Constance Mozart s'y rendit et ne put retrouver la tombe du Maître.

(S'il existe plusieurs tableaux représentant Mozart enfant — dont un de Duplessis au musée du Louvre — un seul retrace les traits de l'adulte : le portrait exécuté par son beau-frère en 1793 et exposé au musée Mozart à Salzbourg ; cette œuvre est d'ailleurs inachevée.)

## *Deux danses allemandes*

Le laendler, danse populaire à trois temps d'Allemagne et d'Autriche, a inspiré des Maîtres, tels Mozart et Beethoven, qui ont écrit de ravissantes et courtes pièces intitulées « danses allemandes ». Elles constituent d'agréables divertissements dont l'audition est vivement recommandée aux jeunes enfants en raison de leur courte durée et du caractère pur et gracieux de leurs thèmes.

**AUDITION**

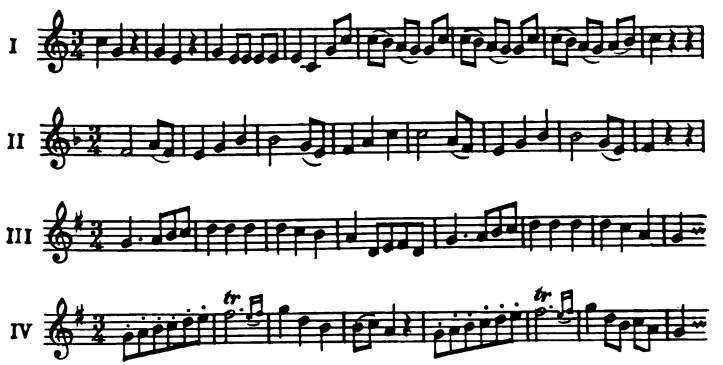
**1. Danse allemande K.V. 605 n° 3**
dite « Promenade en traîneau »

Après l'exposition du thème I apparaît le thème II accompagné par le tintement des grelots qui est à l'origine du sous-titre qui fut donné à cette danse allemande. Plusieurs auditions de ce deuxième thème pourront être présentées afin de permettre aux enfants d'en fredonner l'agréable mélodie.

Après une deuxième exposition du thème I, une sonnerie de trompette retentit reprise par les violons qui font entendre ensuite le thème II une deuxième fois.

Puis le traîneau semble disparaître dans le lointain tandis que résonnent, pour terminer, le cor et les grelots.

*L'enregistrement et la présentation de cette œuvre figurent dans le 1er album « Initiation aux œuvres musicales » (4 disques « La Voix de son Maître »).*




**2. Danse allemande K.V. 600 n° 5**
dite « Le Canari »

Au début, les violons exposent un premier thème alerte et décidé (voir III) que suit un deuxième thème plus léger (voir IV) dont les trilles justifient en effet le sous-titre attribué à cette pièce. Ce deuxième thème est d'abord interprété par les violons et la flûte qui le reprennent ensuite avec le basson.

L'œuvre se termine par une reprise du thème initial.

## *Petite Musique de nuit*

La *Sérénade* en sol majeur (K.V 525) dite « Petite Musique de nuit » fut composée à Vienne par Mozart, quatre ans avant sa mort.

La première audition de la *Petite Musique de nuit* eut lieu le 10 août 1787. Elle fut composée pour deux violons, alto, violoncelle et contrebasse.

La perfection de cette œuvre, la joie, le charme et la fraîcheur qui s'en dégagent, procurent aux jeunes auditeurs un agréable divertissement toujours très apprécié.

Pour cette raison, il convient donc d'éviter tout commentaire superflu en se contentant de présenter les différents thèmes avant l'audition de chaque mouvement afin que les enfants puissent en suivre les diverses apparitions.

### AUDITION

**Premier mouvement**

Des thèmes d'expression différente apparaissent dans cet *allegro* qui débute par quatre mesures brillantes en motif de fanfare (voir I).

Ensuite, sont exposés successivement trois thèmes sur lesquels est construit ce premier mouvement : le thème II insouciant et léger, le thème III plus doux et plus tendre puis le thème IV à l'allure espiègle.

**Second mouvement**

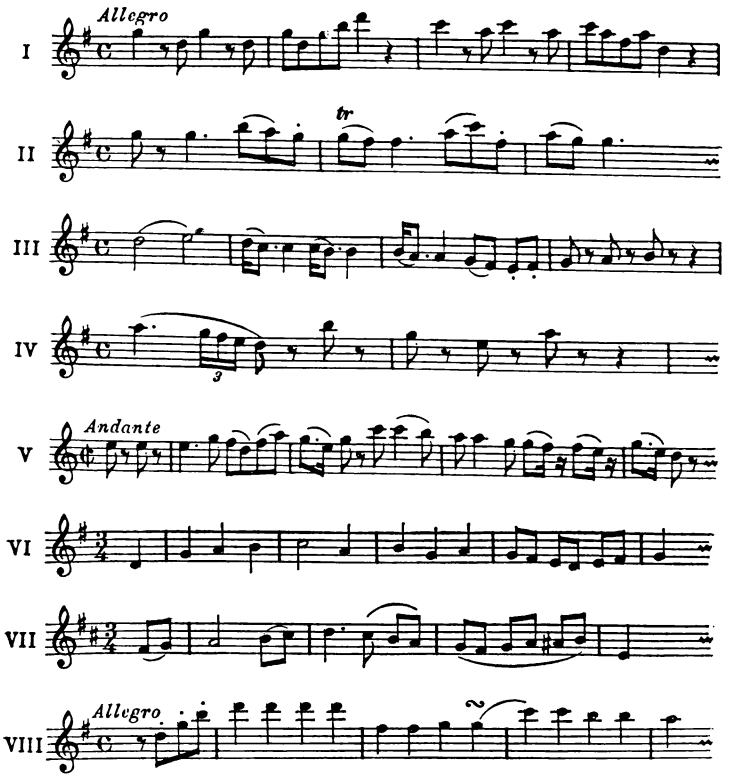
Cet *andante* présente une romance dont le thème principal (voir V), simple et pur, alterne avec deux intermèdes de caractère tout à fait différent.

**Troisième mouvement**

Les deux thèmes qui apparaissent dans ce *menuet* (VI au début, VII dans la partie médiane : trio) donnent à cette page une expression de détente et de gaieté.

**Quatrième mouvement**

Cet *allegro* final est construit sur un thème sautillant et débordant de vie (voir VIII) dont les différentes apparitions seront aisément reconnues.



# Les noces de Figaro (ouverture)

En 1784 Beaumarchais fait représenter sa comédie. *Le Mariage de Figaro* (ou « La Folle Journée »).

Deux ans après, Mozart écrit en six semaines, *Les Noces de Figaro* sur un livret de *da Ponte*, resté fidèle à l'esprit de Beaumarchais.

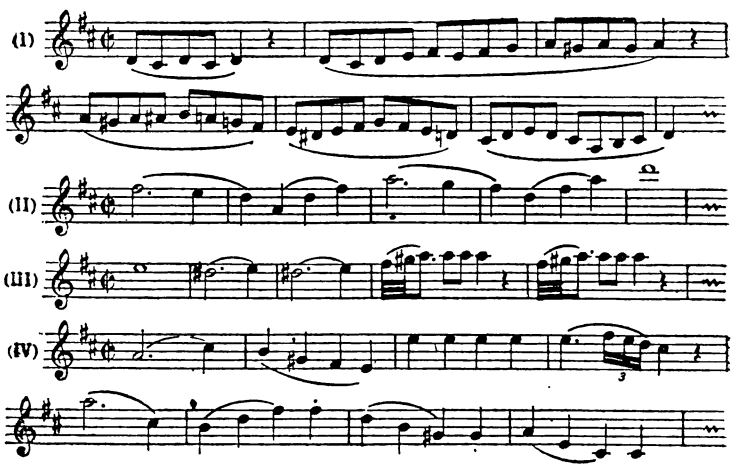
On retrouve dans cet opéra-bouffe la franche gaieté de la comédie d'intrigue mais la satire sociale et politique de Beaumarchais est délaissée.

Dans *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais (mis en musique par Rossini en 1816) Figaro fait le mariage du comte Almaviva et de Rosine malgré le docteur Bartholo.

Dans *Le Mariage de Figaro*, la situation est opposée. Figaro qui veut épouser Suzanne, servante de Rosine, doit lutter contre Almaviva qui, quelque peu las de sa femme, trouve à son goût la riante Suzanne.

Des péripéties s'accumulent, donnant à cette comédie un style alerte et l'animant d'une vie intense. Mais *La Folle journée* se termine par le mariage de Figaro et de Suzanne auquel doit consentir le comte Almaviva qu'a confondu l'habile déguisement de Rosine.

(Il est inutile de donner ici l'argument détaillé des *Noces de Figaro* qui se trouve dans le livre de J. Chantavoine : « Petit guide de l'Auditeur de musique : Cent opéras. » — Éd. Plon.)




Thème I : dès le début Thème II : à 5 secondes
Thème III : à 46 secondes Thème IV : à 1 minute 25

**AUDITION**

La vivacité du thème I, la légèreté de la phrase II, l'ironie du thème III, le sourire du motif IV évoquent dans un mouvement ininterrompu toutes les péripéties de cette pièce, les quiproquos amusants qui la remplissent, la franche gaieté qui s'en dégage.

Les enfants goûteront toute la fraîcheur de cette ouverture des *Noces de Figaro*.

## *Symphonie en sol mineur*

Mozart a écrit cette symphonie à trente-deux ans (trois ans avant sa mort). Elle peut être considérée comme une des œuvres les plus parfaites du maître de Salzbourg.

Comme la symphonie de Haydn, présentée précédemment, elle compte quatre mouvements mais, si l'on y apprécie également l'aisance, la facilité, on y découvre plus de charme, de poésie, de souffle dans l'expression musicale et plus de richesse dans le développement des thèmes.

**Composition de l'orchestre**

Une flûte ; deux hautbois ; deux clarinettes (cet instrument fit son apparition dans l'orchestre au XVIII^e^ siècle, mais ne figure pas encore dans la symphonie de Haydn) ; deux bassons ; deux cors ; quintette à cordes.

**AUDITION**

**Premier mouvement**

Le premier thème de cet allegro présente un gracieux et léger balancement (voir I) tandis que le second est conçu sur un élément chromatique cher à Mozart (voir II).

**Deuxième mouvement**

Cet andante évoque le calme, la quiétude. C'est ici un rythme lent et régulier qui sert de base au développement de ce mouvement (voir III).

On le découvre tour à tour aux cordes, aux cors et aux bois.

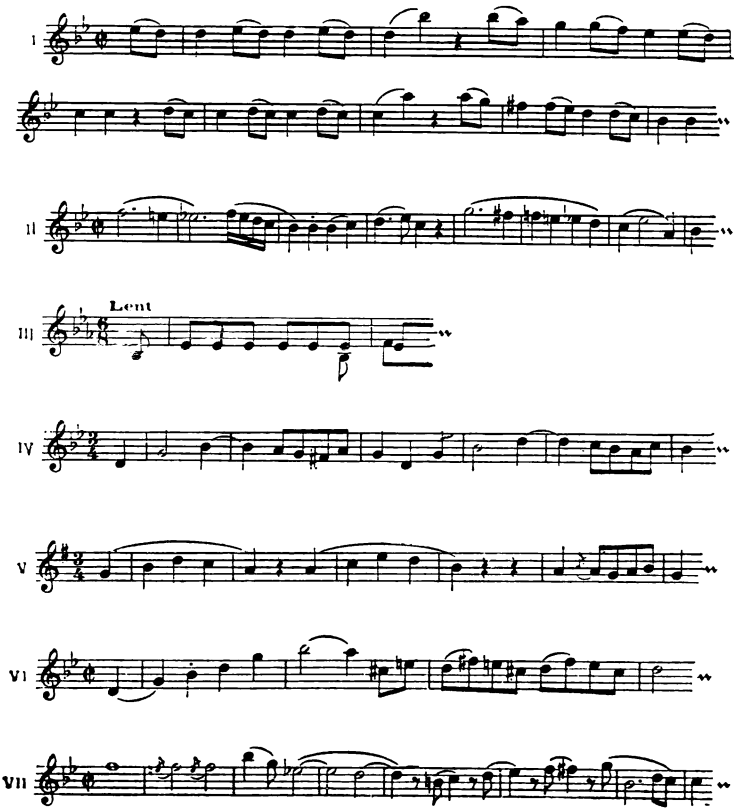
**Troisième mouvement**

Menuet allègre et enjoué (voir thèmes IV et V).

**Quatrième mouvement**

On reconnaîtra aisément le thème principal de ce finale (voir VI) où Mozart se montre tour à tour ironique et taquin. Le dialogue entre les cordes et les bois qui s'attribuent tour à tour ce thème donne à ce mouvement une allure quelque peu capricieuse.

Le second thème (voir VII) apporte néanmoins une impression plus calme.



# XIX^e SIÈCLE ET XX^e SIÈCLE

# *BEETHOVEN*

1770-1827

## L'AUTEUR

Ludwig van Beethoven est né à Bonn, près de Cologne, en 1770.

Sa jeunesse fut pénible. Dès l'âge de quatre ans, son père l'oblige à un travail excessif ; pendant des heures il doit étudier le clavecin et le violon.

A onze ans, il est violoniste à l'orchestre du théâtre, à treize ans, organiste.

Il a dix-sept ans quand meurt sa mère dont il disait : « Elle m'était si bonne ! Qui était plus heureux que moi quand je pouvais prononcer le doux nom de mère ! »

Il part à Vienne à l'âge de vingt-deux ans, où il poursuit ses études musicales et donne son premier concert comme pianiste.

A vingt-six ans, il ressent les premiers symptômes d'un mal dont il souffrira toute sa vie : la surdité. Mais il veut résister à ce mal et c'est ce qui lui fait dire : « Je veux saisir le destin à la gueule, il ne réussira pas à me courber tout à fait. »

Cette énergie lui permettra d'écrire un nombre d'œuvres considérables où l'on peut découvrir tous ses états d'âme : de l'accablement à l'exaltation, de la souffrance à la joie, de la lutte à l'amour. C'est lui qui, par l'expression et les sentiments qu'il a transcrits dans ses œuvres, a ouvert la voie au romantisme.

Voici des titres : *Sonates* pour piano seul ou piano et violon : *Trios*, *quatuors*, *quintettes*, *concertos*, etc. ; *Fidélio* (opéra) ; une *Messe* ; *9 Symphonies*.

1815 marque pour Beethoven l'apogée de la gloire, mais ses œuvres ne lui rapportent pas beaucoup, des pensions promises ne lui sont pas toujours versées. Il connaît des temps difficiles : « Je suis presque réduit à la mendicité et je suis forcé d'avoir l'air de ne pas manquer du nécessaire », dit-il.

Peu à peu, sa surdité devient complète. De plus, la conduite intolérable de son neveu Charles, qu'il a recueilli, lui cause de grands tourments qui le vieillissent rapidement.

Beethoven tombe malade, à la suite d'un refroidissement, en 1826, et meurt le 26 mars 1827, alors qu'une tempête de neige s'abat sur Vienne.

Les deux citations suivantes illustrent parfaitement la grandeur du caractère de Beethoven :

« Je voudrais que mon exemple pût être un soutien pour les autres misérables, et que le malheureux se consolât en trouvant un malheureux comme lui, qui, malgré tous les obstacles de la nature, avait fait tout ce qui était en son pouvoir pour devenir un homme digne de ce nom. »

« Faire tout le bien qu'on peut, aimer la liberté par-dessus tout, et quand ce serait pour un trône, ne jamais trahir la vérité. »

## 6e symphonie

La 6e *Symphonie* fut écrite en 1808. Sa conception coïncide avec les quelques rares années de bonheur que connut Beethoven. En 1806, en effet, il se fiançait à Thérèse de Brunswick ; il était à cette époque très heureux, mais, en 1810, ces fiançailles furent rompues.

C'est l'amour ardent de Beethoven pour la nature qui lui inspira cette symphonie, suite de cinq tableaux et scènes champêtres (d'où son nom de *Symphonie Pastorale*), dont voici les titres :

1° *Sensations douces en arrivant à la campagne ;*
2° *Scène au bord du ruisseau ;*
3° *Réunion joyeuse de paysans ;*
4° *Orage, éclairs ;*
5° *Actions de grâces des paysans après l'orage.*

Avant de commencer l'audition de cette œuvre, voici quelques citations qui préciseront ce que la nature représentait pour Beethoven :

Lettre de Beethoven à Térésa Malfatti :

« Que vous êtes heureuse, madame, de pouvoir aller à la campagne ! Moi je ne pourrai goûter ce bonheur avant le 8 courant. Je m'en réjouis comme un enfant. Je suis si joyeux quand une fois je puis errer à travers les bois, les taillis, les arbres, les rochers. Pas un homme ne peut aimer la campagne autant que moi. Si seulement forêts, arbres, rochers rendaient l'écho que l'on souhaite entendre ! »

De Charles Neate (sur Beethoven) :

« Je ne connus jamais un homme qui aimât plus la nature que Beethoven, qui prît autant de joie à la vue des fleurs, des nuages, ou de tout autre phénomène naturel ; la nature était pour lui le boire et le manger ; il semblait réellement en vivre. Dans ses promenades à travers champs, il s'asseyait

volontiers sur quelque banc vert qui l'invitait au repos, et donnait libre cours à ses pensées. »

De Térésa de Brunswick (sur Beethoven) :

« Il aimait à être seul avec la nature, la prenant pour sa confidente ; alors son cerveau bouillonnait d'idées confuses, la nature en tout temps le réconfortait. Quand des amis allaient le voir, l'été, à la campagne, il aimait à s'écarter d'eux précipitamment, c'est ce qui arriva souvent à mon frère. »

## AUDITION

Beethoven a précisé lui-même le sens qu'il faut attacher à son œuvre : « *plus expression du sentiment que peinture* ». Ne recherchons donc pas des descriptions fidèles et, en raison du caractère particulier de cette œuvre, évitons de présenter une analyse technique qui nuirait à sa compréhension. Puisqu'il s'agit d'impressions, d'images, d'ambiance, laissons aux auditeurs, après les quelques remarques préliminaires, le soin de recréer en eux-mêmes l'atmosphère que connut Beethoven au moment où il composa cette symphonie. Berlioz et C. Bellaigue seront nos seuls guides et aideront ainsi notre imagination. Efforçons-nous de retrouver dans cette symphonie tout ce qu'ils y entendaient et, à notre tour, laissons-nous émouvoir.

La première audition de chaque fragment pourra donc être suivie d'un échange d'impressions entre le commentateur et les auditeurs, en partant du « plan » lu avant cette audition.

Les arrêts et reprises pourront être nombreux, mais d'autres auditions faites dans le calme seront indispensables pour la parfaite compréhension de chaque mouvement.

### Premier mouvement : Sensations douces en arrivant à la campagne

De Berlioz :

« Voici ce que je me représente en entendant ce morceau : les pâtres commencent à circuler dans les champs avec leur allure nonchalante, leurs pipeaux qu'on entend au loin et tout près ; de ravissantes phrases vous caressent délicieusement comme la brise parfumée du matin ; des vols d'oiseaux babillards passent en bruissant sur votre tête et, de temps en temps, l'atmosphère semble chargée de vapeurs ; de grands nuages viennent cacher le soleil, puis, tout à coup, ils se dissipent et laissent tomber sur les champs et les bois des torrents d'une éblouissante lumière. »

Voir les principaux thèmes de ce premier mouvement (I, II et III).

**Deuxième mouvement :**
**Scène au bord du ruisseau**

De C. Bellaigue :

« Aucun tableau, aucune page de prose ou de poésie ne donne aussi intenses la sensation et le sentiment de la nature. Sensation et sentiment : dans cette dualité d'impressions consiste l'étonnante beauté de cet adagio.

La merveilleuse polyphonie de ce morceau semble être la conséquence évidente de certains phénomènes naturels : « Le ruisseau murmure ; du milieu des roseaux s'échappent des arpèges de flûtes brillant comme le col des martins-pêcheurs ou des libellules ; des trilles frisés rident le courant de remous argentés : l'eau coule au soleil et la mélodie coule avec elle. Plus cette longue phrase se déroule, plus notre esprit la suit et s'enfonce dans une contemplation que connaissent bien les riverains des fleuves tranquilles. Couché sur le gazon, bercé par la fuite d'une rivière, vous êtes-vous senti parfois descendre au plus profond de vous-même ? Alors la vision du dedans s'affine de plus en plus par la fixité même, alors, comme dit Gœthe, s'éveille le chœur charmant des harmonies intérieures. Vous ne pensez plus au ruisseau ; son chant n'est plus que l'accompagnement de vos rêves »

De Schindler (ami de Beethoven) :

« Dans la seconde quinzaine d'avril 1823, au milieu des déboires et des douleurs, Beethoven me proposa une excursion au nord de Vienne, comme il en avait l'habitude. Depuis une dizaine d'années, il n'avait pas mis les pieds dans cette région.

A cette occasion, nous devions visiter Heiligenstadt, ses environs, là où il avait étudié la nature et donné le jour à tant d'œuvres importantes. Le soleil était aussi chaud qu'en été et le paysage brillait de ses couleurs de printemps. Après avoir visité l'établissement de Heiligenstadt et le jardin qui l'entoure, après avoir parcouru les lieux pleins du souvenir de ses inspirations, nous traversâmes la gracieuse vallée de Heiligenstadt et, de ce dernier village, nous passâmes un ruisseau limpide qui descend d'une montagne voisine et sur les rives duquel croissent des ormes encadrant le paysage. Beethoven s'arrêtait souvent, tournant ses regards émerveillés et respirait l'air embaumé de cette délicieuse vallée. Puis, s'asseyant sur le gazon et s'adossant à un ormeau, il me demanda si, parmi les chants des oiseaux, j'entendais celui du loriot. Tout était silencieux. Il reprit alors : « Ici j'ai écrit la scène au bord du ruisseau et là-haut, les loriots, les cailles, les rossignols, les coucous l'ont composée avec moi. »

Voir les principaux thèmes de ce deuxième mouvement (IV, V et VI).

### Troisième mouvement :
### Réunion joyeuse de paysans

De Schindler :

« J'étais là, lorsqu'il remit la dernière de ces œuvres au chef de la troupe de Mödling. Le maître dit entre autres choses, d'une voix très haute, qu'il avait arrangé ces danses de façon à ce qu'on puisse de temps en temps laisser son instrument pour un autre, se reposer ou dormir. Après que l'étranger, rempli de joie par le cadeau du maître, se fût éloigné, Beethoven me demanda si je n'avais pas remarqué souvent comme les musiciens de village s'endorment en jouant, laissant s'éteindre parfois ou se taire leur instrument, puis se réveillant soudain, soufflent ou raclent quelques notes de tout leur cœur, au hasard, mais en général dans le ton juste, pour retomber bientôt en léthargie, et c'est le jeu de ces pauvres musiciens (qui dorment, se réveillent, jouent et se rendorment) que Beethoven a voulu copier dans cette partie de la *Symphonie pastorale.* »

De Berlioz :

« Nous voici au milieu d'une fête de village. On danse, on rit avec modération d'abord ; la musette fait entendre un gai refrain, accompagné d'un basson qui ne sait faire que deux notes. Beethoven a sans doute voulu caractériser par là quelque bon vieux paysan monté sur un tonneau, armé d'un mauvais instrument délabré dont il tire à peine les deux sons principaux du ton de fa, la dominante et la tonique. Chaque fois que le hautbois entonne son chant de musette naïf et gai comme une jeune fille endimanchée, le vieux basson vient souffler ses deux notes ; la phrase mélodique module-t-elle, le basson se tait, compte ses pauses tranquillement jusqu'à ce que la rentrée dans le ton primitif lui permette de replacer son imperturbable fa, do, fa. Cet effet, d'un grotesque excellent, échappe presque complètement à l'attention du public. »

Remarquer dans le milieu de ce mouvement un changement de rythme (à 2 temps) qui évoque l'arrivée des montagnards dansant avec leurs lourds sabots (voir thème IX).

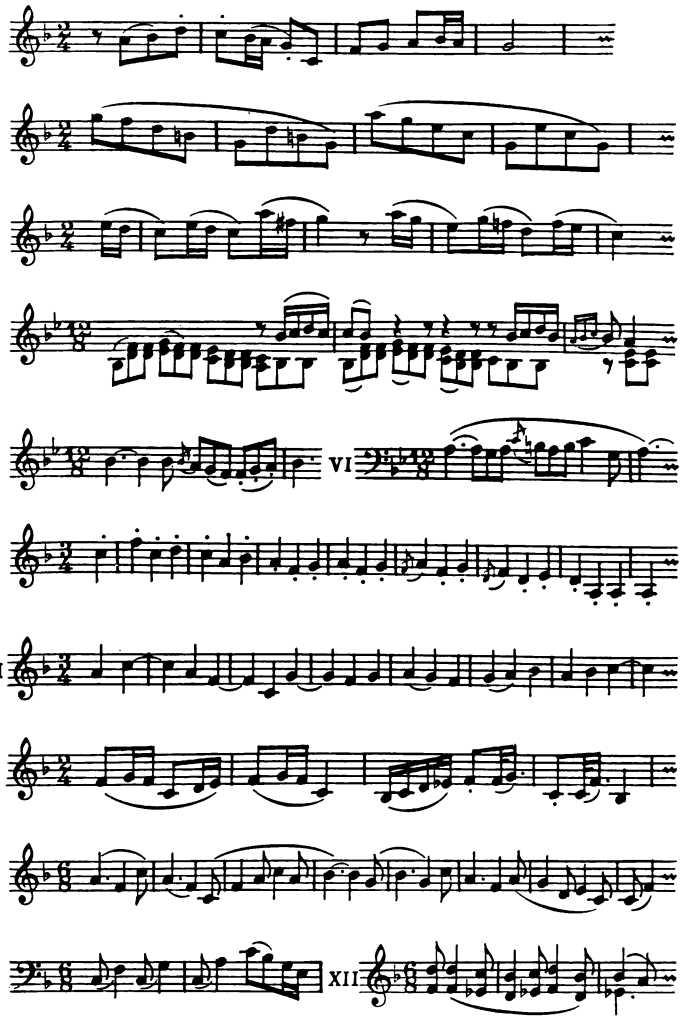
Se reporter aux thèmes de ce mouvement : VII : Danse rapide et légère, gaieté de la jeunesse (dès le début). VIII : Musette. IX : Danse lourde des paysans.

### Quatrième mouvement :
### Orage, éclairs

Le troisième mouvement s'arrête brusquement ; un coup de tonnerre lointain fait disperser les danseurs et l'orage se rapproche peu à peu.

De Berlioz :

« Je désespère de pouvoir donner une idée de ce prodigieux morceau ; il faut l'entendre pour concevoir jusqu'à




quel degré de vérité et de sublime peut atteindre la musique pittoresque entre les mains d'un homme comme Beethoven, sourds grondements des basses, le sifflement aigu des petites flûtes. Écoutez, écoutez ces rafales de vent chargées de pluie, ces flûtes qui nous annoncent une terrible tempête sur le point d'éclater ; l'ouragan s'approche, grossit, un immense trait chromatique, parti des hauteurs de l'instrumentation, vient fouiller jusqu'aux dernières profondeurs de l'orchestre, y accroche les basses, les entraîne avec lui et remonte en

frémissant comme un tourbillon qui renverse tout sur son passage. Alors, les trombones éclatent, le tonnerre des timbales redouble de violence ; ce n'est plus de la pluie, du vent, c'est un cataclysme épouvantable, le déluge universel, la fin du monde. En vérité, cela donne des vertiges, et bien des gens, en entendant cet orage, ne savent trop si l'émotion qu'ils ressentent est plaisir ou douleur. Mais l'orage s'éloigne, le calme renaît. Un chant d'actions de grâces s'élève doucement, accompagné des lointains roulements du tonnerre .. »

**Cinquième mouvement :**
**Actions de grâces des paysans après l'orage**

De Berlioz :

« Les pâtres reparaissent, se répandent sur la montagne en rappelant leurs troupeaux dispersés ; le ciel est serein ; les torrents s'écoulent peu à peu ; le calme renaît et, avec lui, renaissent les champs agrestes dont la douce mélodie repose l'âme ébranlée et consternée par l'horreur magnifique du tableau précédent. »

Voir les thèmes de ce cinquième mouvement (X, XI et XII).

## *Ouverture d'Egmont*

Au XVIe siècle, les Pays-Bas occupés par les Espagnols se soulèvent contre l'oppression étrangère.

Le célèbre capitaine comte d'Egmont (1522-1568), héros de l'insurrection des Flandres, défenseur des libertés nationales contre le cardinal de Granvelle, partisan de la domination espagnole, est mis à mort sur l'ordre du duc d'Albe pour avoir lutté pour l'indépendance de son pays.

Cette page d'histoire inspira en 1787 une tragédie en 4 actes à Gœthe (écrivain allemand, 1749-1832). Beethoven, que le récit de cette lutte d'un peuple pour la liberté enthousiasma, écrivit alors pour ce drame, en 1810, une ouverture évoquant en quelques pages l'oppression, la lutte, le sacrifice et la liberté, ainsi que quatre morceaux d'entracte et deux airs.

### AUDITION

Une longue tenue de l'orchestre, jouée avec force, précède un thème pesant, sombre et douloureux (voir I). Ce rythme est emprunté à celui de la *sarabande*, danse espagnole à 3/4 ou 3/2 au caractère majestueux, noble et parfois dramatique.

Il ne fait aucun doute que Beethoven a évoqué par ce thème l'oppression espagnole dont Egmont voulait libérer son pays.

Peu après (à 23 secondes du début) les bois puis les cordes font entendre les plaintes du peuple (voir II).

Puis les deux premières mesures du thème I réapparaissent suivies de nouvelles plaintes.

A 1 minute 16 c'est un chant douloureux (voir III) que développent les violons.

Mais le peuple est las de souffrir, il veut se libérer. Beethoven termine donc cette introduction lente et triste, le mouvement devient plus agité et à 2 minutes 13 apparaît le thème de la colère et de la révolte (voir IV) joué par les violoncelles dans un registre grave.

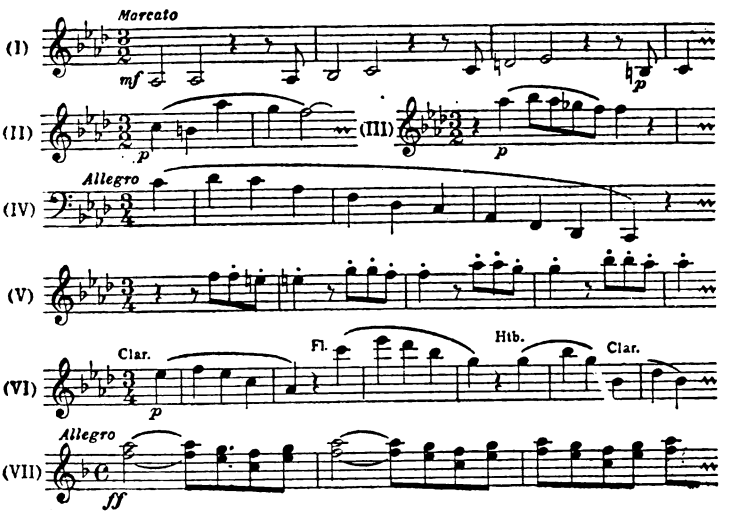
A 2 minutes 26 un rythme décidé, énergique, évoquant la volonté du peuple, se fait entendre (voir V).

Les principaux thèmes de cette œuvre sont maintenant exposés : tour à tour nous les réentendrons.

Après un crescendo, voici le thème de la révolte (IV)joué cette fois dans l'aigu par les violons. Il prend un caractère plus éclatant que lors de sa première audition : l'insurrection se développe.

Le rythme viril (V) réapparaît ensuite.

Mais Beethoven ne nous fait pas oublier la présence des Espagnols car voici, que retentit à nouveau le rythme du thème I, Interprété dans un mouvement rapide il évoque maintenant une oppression plus brutale. Il alterne avec une courte phrase qui semble évoquer la faiblesse : allusion, sans doute, au déséquilibre des deux forces en présence.



Les Espagnols veulent maîtriser le peuple. Après une série de gammes ascendantes, énergiques, on entend des phrases que jouent successivement la clarinette, la flûte et le hautbois. Malgré leur mouvement elles gardent des accents douloureux (voir VI).

Mais la colère gronde et après un apaisement passager un nouveau crescendo exprime la reprise de la lutte par le peuple qu'encourage Egmont.

Comme au début de ce mouvement rapide nous réentendons successivement les différents thèmes : d'abord, le thème IV joué par les violoncelles, le rythme V puis le thème de la révolte (IV) qui éclate aux violons, plein de vigueur.

Nous reconnaissons ensuite le rythme viril (V) ; puis le thème I, dans un mouvement rapide évoquant encore l'oppression brutale des Espagnols, alterne de nouveau avec les plaintes du peuple.

Après cette série d'oppositions ce mouvement se termine par deux notes jouées violemment par les violons : le duc d'Albe a vaincu le comte d'Egmont. Ce brusque arrêt évoque la mort d'Egmont qui fut décapité.

Après un court silence, voici quelques accords lents qui rappellent les sonorités de l'orgue : le peuple se recueille.

Mais le sacrifice d'Egmont n'a pas été vain. Il marque au contraire le signal de la révolution libératrice.

Après un rapide crescendo, Beethoven évoque le triomphe de la liberté, l'enthousiasme d'un peuple qui, au milieu des fanfares (voir VII), clame sa joie.

## *Sonate en ut dièse mineur*

C'est au début de l'année 1802 que Beethoven composa cette sonate. Elle est dédiée à Giuletta Guicciardi, jeune fille svelte, coquette, qui, à cette époque, avait dix-sept ans et que Beethoven espérait épouser. Quelques mois auparavant, il écrivait à un ami : « C'est à elle que je dois les seuls jours heureux que j'ai connus depuis deux ans. » Mais, depuis quelque temps déjà, Beethoven est inquiet pour sa santé : des maux le tourmentent et il sent venir la surdité.

Il semble que cette sonate révèle ces différents états d'âme.

Le sous-titre *Sonate au clair de lune* fut attribué ensuite par un auditeur qui croyait voir, en entendant le rythme régulier et le calme du premier mouvement, des rayons de

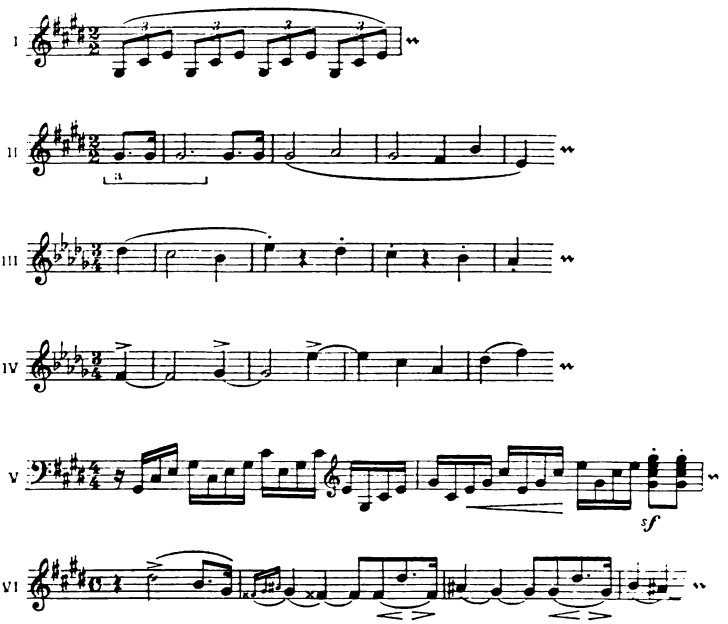
lune se reflétant sur un lac. Les contemporains de Beethoven l'appelaient « la sonate de la tonnelle », car ce même mouvement aurait été improvisé sous une tonnelle.

Quant à Beethoven, il ne précisa que ce détail, *Sonata quasi una fantasia.*

## AUDITION

**Premier mouvement** : adagio sostenuto

Un accompagnement berceur (voir I), un élément rythmique souvent entendu (voir *a*) qui précède un chant paisible (voir II), un passage plus tourmenté vers le milieu de cette page, un retour au thème principal, puis un lent acheminement vers les sons graves avec un rappel de l'élément rythmique *(a)* dans les dernières mesures : voilà rapidement présenté le déroulement de ce premier mouvement dans lequel Beethoven a exprimé ses rêves, ses espoirs, ses regrets devant un bonheur qu'il ne peut connaître.



**Deuxième mouvement** : allegretto

En entendant ce mouvement léger et vif, on peut penser que Beethoven a évoqué ici celle à qui il dédia son œuvre. Mais ce n'est qu'une brève apparition. Voir les deux thèmes de ce mouvement à III et IV.

**Troisième mouvement** : presto agitato

Beethoven se déchaîne à la pensée de ne pouvoir réaliser son rêve. Il lutte contre le destin qui le frappe, il veut vaincre. Les arpèges fougueux, les accords brutaux (voir V) qui commencent ce mouvement révèlent cette agitation. Un thème apparaît ensuite (voir VI), impatient, haletant.

Beethoven a construit ce dernier mouvement sur ces deux éléments qui, par leur alternance, laissent une impression tourmentée.

*L'audition de ces œuvres de Beethoven pourra être complétée par celle de sa 5e symphonie dont le 1er mouvement est présenté dans le 1er album « Initiation aux œuvres musicales » (4 disques « La Voix de son Maître).*

# *BOIELDIEU*

1775-1834

**L'AUTEUR**

François-Adrien Boieldieu, né à Rouen en 1775, commence très jeune ses études musicales à la maîtrise de la cathédrale.

Après la création de son premier opéra-comique au théâtre de Rouen en 1793 (il a dix-huit ans), Boieldieu ne tarde pas à venir à Paris où il enseigne le piano au Conservatoire (1796). En 1804, il part en Russie où il restera sept ans.

A son retour en France, Boieldieu continue à écrire et connaît de nouveaux succès.

En 1816, il devient compositeur et accompagnateur de la musique particulière de Louis XVIII, est nommé membre de l'Institut un an après, et professeur de composition au Conservatoire en 1820.

A partir de 1829, son état de santé l'empêche d'écrire. Il meurt en 1834 dans sa maison de repos de Seine-et-Oise, à Jarcy.

Parmi ses principales œuvres, on relève notamment les quatre opéras-comiques suivants :

*Le Calife de Bagdad* (1800) ; *Les Voitures versées* (1808) ; *Le nouveau Seigneur du village* (1813) ; *La Dame Blanche* (1825).

## ___ *La Dame blanche (ouverture)*

*La Dame blanche*, opéra-comique en trois actes, fut créée au Théâtre royal de l'Opéra-Comique le 10 décembre 1825.

L'action se passe en Écosse vers 1750. Anna, une jeune orpheline élevée naguère par le comte d'Avenel, mort depuis plusieurs années, habite le château du domaine d'Avenel en compagnie d'une vieille servante. Mais Gaveston, intendant enrichi aux dépens de ses maîtres, veut se rendre acquéreur de ce château dont les propriétaires sont disparus.

Mais Anna possède un coffret qui lui fut remis par la famille d'Avenel et qui contient une immense fortune. Elle déjoue les projets de Gaveston en apparaissant complètement voilée de blanc et devenant, pour les fermiers du voisinage, la Dame blanche, protectrice du castel.

Après maintes péripéties, et grâce à elle, le château et la fortune reviendront à un jeune officier, Georges Brown, arrivé par hasard au pays et né sachant plus rien de son

enfance. Ce jeune soldat n'est autre que Julien d'Avenel qui, grâce à un vieil air chanté par les villageois, a vu se réveiller en lui les souvenirs de sa jeunesse.

L'œuvre se termine joyeusement. Anna et Julien s'étant retrouvés sont fêtés par les paysans, qui saluent leur nouveau seigneur.

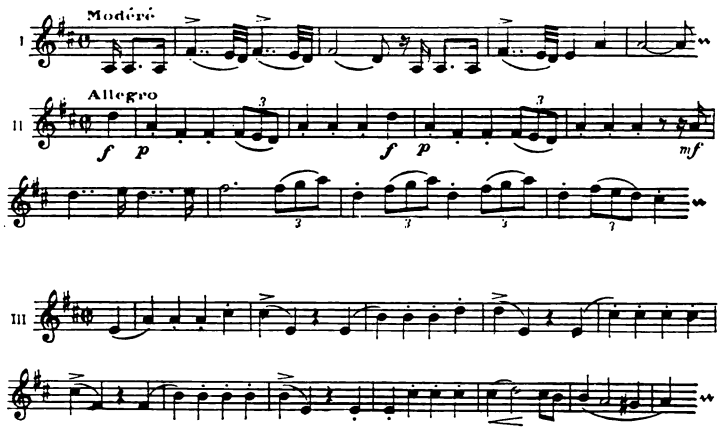
## AUDITION

L'ouverture débute par un mouvement modéré, interprété avec douceur, qui dépeint le mystère qui plane sur l'action de cette pièce. Boieldieu y fait d'ailleurs allusion en y présentant le motif de la ballade chantée au premier acte (voir I) et dans laquelle on évoque les apparitions de la Dame Blanche :

*D'ici voyez ce beau domaine*
*Dont les créneaux touchent le ciel !*
*Une invisible châtelaine*
*Veille en tous temps sur ce castel.*
. . . . . .
*La Dame Blanche vous regarde,*
*La Dame Blanche vous entend.*

Mais l'action de cet opéra-comique se déroulera néanmoins dans une atmosphère alerte de tout ira pour le mieux lorsque le rideau tombera sur le dernier acte. C'est ce à quoi l'on pense en entendant le mouvement allègre qui suit l'*introduction* de cette ouverture (voir les deux thèmes de *l'allegro* : II et III).

On goûtera la fraîcheur et la jeunesse qui se dégagent de ces thèmes, de même que l'habileté avec laquelle Boieldieu utilise les différents timbres de l'orchestre.



# *WEBER*
1786-1826

## L'AUTEUR

Carl Maria von Weber, né en 1786 dans une petite ville du Holstein, passe sa jeunesse avec son père qui est directeur d'une troupe de comédiens.

Il étudie la musique au cours des différents voyages que lui impose la carrière paternelle et devient à dix-sept ans chef d'orchestre de l'opéra de Breslau. Il occupe ensuite les fonctions de maître de chapelle de la duchesse de Wurtemberg à Carlsruhe et à 27 ans il dirige l'orchestre du théâtre de Prague.

C'est à partir de 1817 que Weber commence sa carrière de compositeur. Il est alors chef d'orchestre à Dresde et n'a qu'un désir : doter la musique allemande d'un répertoire d'opéras ayant un caractère national. Ce qu'il fit d'ailleurs en écrivant *Le Freischütz*, *Euryanthe* et *Obéron*, trois opéras romantiques qui, avec l'œuvre de Beethoven, ouvrent la voie à une période nouvelle de l'histoire de la musique.

Weber meurt d'une phtisie à Londres en 1826 au cours d'une tournée triomphale. Il était le cousin de Constance Weber, épouse de Mozart.

## *L'Invitation à la valse*

*L'Invitation à la Valse* est une des pièces pour piano écrites par Weber à laquelle l'orchestration de *Berlioz* a donné un éclat particulier.

Elle évoque une scène de bal dont les différents épisodes pourront être facilement reconnus par les auditeurs.

### AUDITION

Le thème I est exposé dès le début par les violoncelles. Les bois font entendre ensuite quelques accords que séparent de brefs silences. Ces premières mesures rappellent peut-être les hésitations du danseur qui doit inviter une cavalière.

Mais il s'avance, salue et le dialogue s'engage, évoqué par les phrases qu'échangent violoncelle et clarinette (voir II).

L'invitation est faite et la valse commence, brillante et particulièrement rythmée voir III).

Le motif IV vient ensuite, plus léger et gracieux.

Puis à 2 minutes 28 apparaît une évocation rapide et brillante de l'animation, du plaisir de la danse et de la gracieuse ondulation des longues robes.

Après un retour du premier motif de la valse (voir III) on entend, à 3 minutes 18 un passage plus calme (voir V) pendant lequel les danseurs se balancent légèrement.

Il semble maintenant qu'en raison de ce calme passager un dialogue se soit engagé entre les danseurs : vous reconnaissez en effet le motif V, mais cette fois, 4 notes sont jouées dans le grave et 4 autres suivent interprétées dans l'aigu.

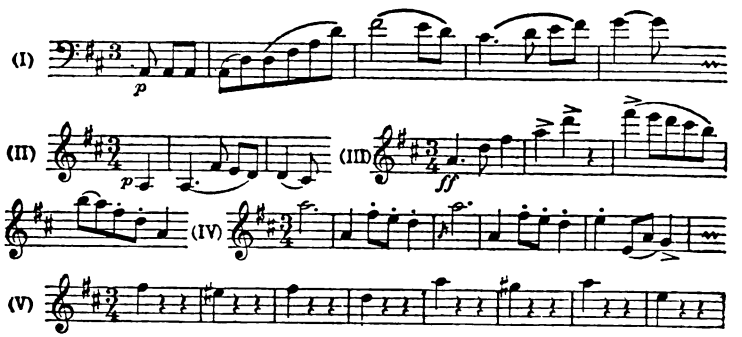
Puis une légère impression de mélancolie se dégage mais elle n'est que passagère car réapparaît le thème V qui la dissipe.

Et la valse reprend avec éclat.

Des gammes éclatantes s'élèvent ensuite. Reconnaissez-vous les harpes qui dépeignent les magnifiques ondulations des robes ?

Il est maintenant facile d'imaginer les épisodes suivants où réapparaissent des motifs déjà entendus et de constater avec quel brio se termine cette valse.

Enfin le mouvement lent final où l'on réentend le thème I évoque le danseur reconduisant sa cavalière, la saluant et s'éloignant.



# *Le Freischütz (ouverture)*

C'est à Berlin, en 1821, que fut créé *Le Freischütz* (opéra-comique en 3 actes et 5 tableaux), chef d'œuvre de Weber qui connut un immense succès en France en 1826 où il apporta la révélation du romantisme musical. Le dialogue parlé qui apparaît entre chaque scène fut remplacé par Berlioz en 1841 par des récitatifs.

L'action du *Freischütz* (titre non traduit en français — traduction littérale : « Le tireur libre ») se déroule en Bohême en 1650.

Max, jeune chasseur, vient d'échouer aux premières épreuves d'un concours de tir et se désole de sa maladresse. En effet, comme le veut la coutume de son pays, il lui faut remporter ce concours s'il veut prétendre épouser Agathe, la fille d'un garde-chasse. Max et la jeune fille s'aiment mais leur bonheur dépend donc de ces épreuves de tir.

Gaspar, valet de chasse, révèle alors à Max qu'il peut vaincre s'il utilise des balles fondues à minuit dans la *Gorge aux loups* en compagnie du démon Samiel, le chasseur noir sous la forme duquel apparaît le diable.

Max s'y rend et assiste à la fonte des balles qui doivent lui apporter la victoire. Toutefois l'une d'entre elles appartiendra au diable qui la dirigera où il lui plaira.

Le jour des épreuves finales de tir, des chasseurs sont rassemblés autour du prince qui préside le concours. Gaspard est monté dans un arbre au pied duquel se trouve Agathe qu'accompagne un ermite. Max tire le premier sur une colombe qu'il manque car sa balle s'est dirigée vers l'arbre, détournée par le diable qui voulait atteindre Agathe. Mais, par la volonté de l'ermite, la balle ne touche que légèrement la jeune fille et c'est Gaspard qui est frappé à mort.

Affolé, Max dévoile le pacte qu'il a conclu avec le diable. Le prince veut le chasser de son domaine mais l'ermite intervient et obtient que le mariage de Max et d'Agathe ait lieu dans un délai d'un an et que l'épreuve de tir imposée aux fiancés soit définitivement abolie. L'assistance salue cette décision avec joie et reconnaissance.

**AUDITION**

*L'adagio* par lequel commence cette ouverture présente un aspect tour à tour calme et mystérieux avec, d'abord, une douce phrase musicale chantée par le cor (voir I) qui évoque la forêt dans laquelle va se dérouler l'action. Puis un élément mélodique plaintif exposé par le violoncelle (voir II) semble annoncer le drame qui va se jouer. Ce thème II

est souligné par des notes graves et mystérieuses qui évoquent le personnage de Samiel.

Au début de ce mouvement animé se font entendre deux phrases qui se rapportent aux scènes dans lesquelles l'anxiété et le caractère diabolique apparaissent. C'est d'abord, après une courte introduction syncopée, un premier thème tourmenté et inquiet (voir III). Cette phrase musicale est chantée par Max au premier acte lorsqu'il se désespère d'avoir échoué aux premières épreuves du concours et ressent un lourd pressentiment : « C'est comme un cercle qui m'enserre, la mort se dresse sous mes pas. »

Aussitôt après, le deuxième thème retentit avec force (voir IV) en présentant un rythme brutal. C'est celui que l'on retrouve à la fin du deuxième acte lorsque Max, après avoir fondu les balles dans la tragique scène de la *Gorge aux loups*, est poussé de tous côtés par l'ouragan qui déracine les arbres tandis que surgissent des feux follets.

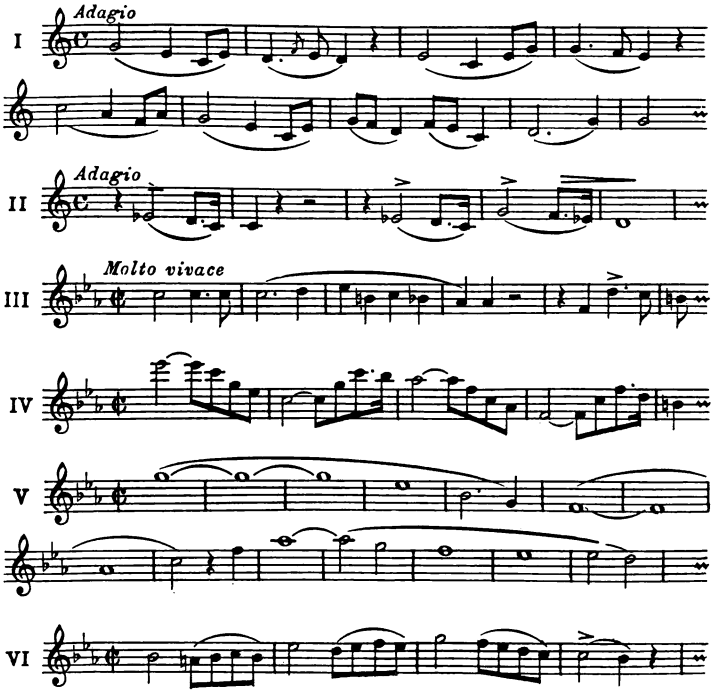
Puis l'orchestre se calme et la clarinette expose la phrase V, pleine de douceur et de tendresse, qui évoque l'amour de Max et d'Agathe.

Enfin apparaît un nouvel élément (voir VI) que Weber utilise dans les scènes où s'exprime l'espoir. C'est le cas dans le grand air d'Agathe au deuxième acte lorsque la jeune fille chante : « Max demain sera vainqueur. Mes larmes, en ce jour, expriment tout l'amour de mon âme », et dans le chœur final du dernier acte dans lequel l'assistance fait éclater sa joie et sa reconnaissance après la décision de clémence du prince.

La suite de cette ouverture ne présente aucun élément nouveau important. On s'efforcera donc de reconnaître les thèmes III, IV et V qui réapparaissent tour à tour.

Toutefois, avant la conclusion, l'orchestre s'apaise et sombre dans le grave après une nouvelle exposition aux violons de la phrase II présentée dans l'*adagio* du début. L'inquiétude semble renaître, des silences annoncent une attente angoissée. Mais tout à coup surgit fortissimo un accord en *do* majeur qui permet à l'auditeur d'entrevoir une fin moins tragique.

Une dernière fois le thème de l'espoir retentit (voir VI) et l'ouverture se termine avec allégresse, annonçant ainsi l'heureux dénouement de l'histoire du *Freischütz*.


I
Adagio
II
Adagio
III
Molto vivace
IV
V
VI

# *ROSSINI*

1792-1868

**L'AUTEUR**

Gioachino Rossini est né en Italie, à Pesaro, en 1792. Très jeune, il montre des aptitudes musicales particulièrement brillantes et, à vingt-quatre ans, il est déjà célèbre. C'est en effet en 1816 qu'il fait représenter *Le Barbier de Séville.*

D'autres œuvres telles : *Sémiramis* (1823) et *Guillaume Tell* (1829) obtinrent également un succès éclatant.

C'est en 1824 que Rossini vint à Paris, où il mourut à soixante-seize ans en 1868.

Un détail surprenant mérite d'être signalé :

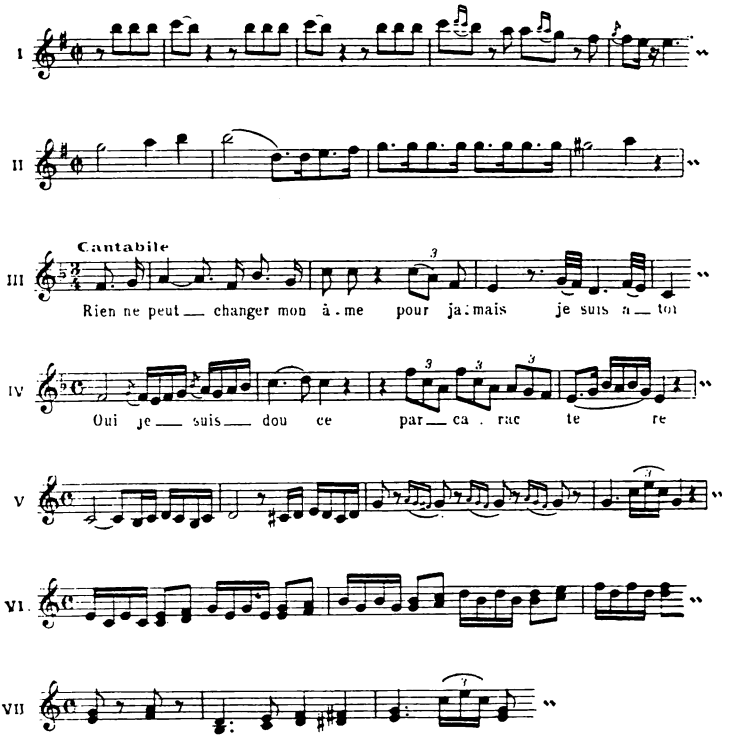
Rossini n'a écrit aucune œuvre importante pendant les trente-cinq dernières années de sa vie.

## *Le Barbier de Séville (extraits)*

*Le Barbier de Séville*, écrit en deux semaines — Rossini possédait un don extraordinaire d'improvisation — est une réussite exceptionnelle dans le domaine de la comédie musicale. Par les extraits qui suivent, on imaginera l'esprit, la finesse de Rossini à travers les airs mélodiques, ornés d'agréments qui mettent en valeur la voix des interprètes.

Le livret du *Barbier de Séville* fut écrit par Rossini d'après la comédie de Beaumarchais (1732-1799) représentée à la Comédie-Française en 1775. L'œuvre de Rossini fut créée en 1816 à Rome.

En voici l'argument : le docteur Bartholo veut épouser sa pupille Rosine, qu'il garde jalousement chez lui. Malgré cela, le jeune comte Almaviva parvient, sous divers déguisements et avec l'aide de son ancien valet Figaro, devenu barbier, à pénétrer chez Bartholo et, à la suite de maintes péripéties, à signer avec Rosine le contrat de mariage que le vieux tuteur avait fait préparer pour lui.




## AUDITION

### Ouverture

Le charme, la gaieté et l'esprit que l'on découvre dans la comédie de Beaumarchais se retrouvent dans ces quelques pages qui précèdent le lever du rideau (voir les deux principaux thèmes : I et II).

### Air de Rosine

Rosine est seule au début du second acte et relit une lettre qu'elle adresse à Almaviva. Elle chante sa tendresse et les nombreuses vocalises qu'elle fait entendre évoquent son insouciance (voir les deux principaux fragments : III et IV).

### Air de la Calomnie

Cet air est interprété par don Bazile, maître à chanter de Rosine, au cours d'une scène avec le docteur Bartholo.

Voici le texte de Beaumarchais qui a inspiré Rossini :

« La calomnie, Monsieur ? D'abord un bruit léger, rasant le sol comme hirondelle avant l'orage, *pianissimo* murmure et file, et sème en courant le trait empoisonné. Telle bouche le recueille et *piano*, *piano* vous le glisse en l'oreille adroitement. Le mal est fait, il germe, il rampe, il chemine, et *rinforzando* de bouche en bouche il va le diable ; puis tout à coup, ne sais comment, vous voyez calomnie se dresser, siffler, s'enfler, grandir à vue d'œil ; elle s'élance, étend son vol, tourbillonne, enveloppe, arrache, entraîne, éclate et tonne, et devient, grâce au Ciel, un cri général, un *crescendo* public, un chorus universel de haine et de proscription. »

(Ce ne sont pas ces paroles qui ont été mises en musique, puisque Rossini a écrit un livret en italien, traduit ensuite en français.)

Les quatre mots indiquant des nuances que l'on relève dans ce texte : *pianissimo* (très doux), *piano* (doux), *rinforzando* (en renforçant l'intensité), *crescendo* (de plus en plus fort), ont été respectés par Rossini dans cet air. Il commence *piano*, en effet (voir V), puis, suivant les progrès de la calomnie, l'orchestre (à partir du thème VI, aborde un immense *crescendo* dramatique, sous lequel « le pauvre diable » tombe terrassé (voir VII).

# *SCHUBERT*
1797-1828

## L'AUTEUR

Franz Schubert, né le 31 janvier 1797 dans un faubourg de Vienne (son père était instituteur), commence l'étude du violon à l'âge de 8 ans.

A 11 ans, grâce à sa belle voix de soprano, il entre à la Chapelle impériale où il poursuit ses études musicales (piano, orgue, harmonie) et découvre les œuvres de Haydn, Mozart, Gluck et Beethoven. Il suit également les cours au collège qu'il quitte à 16 ans pour revenir dans sa famille.

Les dons d'improvisation de Schubert le font déjà remarquer et cette même année (1813) apparaît sa *Première Symphonie.* Un an après il écrit sa *Messe en fa.* Mais c'est surtout par un lied écrit à 17 ans qu'il s'impose : *Marguerite au rouet.* Les mélodies, les airs composés avant Schubert ne peuvent être comparés à cette forme nouvelle qu'il vient de créer. Le piano ne se contente plus d'accompagner le chant mais s'y associe intimement en créant l'atmosphère, en respectant l'expression du poème que Schubert choisit souvent dans les œuvres de Maîtres tels que Gœthe, Heine et Schiller. Poème et musique, chant et piano prennent dans le lied une égale importance et c'est en cela qu'il diffère de la mélodie. Le mot *lied*, définissant ce genre particulier, est intraduisible dans notre langue.

En 1814, Schubert devient instituteur à l'école dirigée par son père. Il ne semble pas que la vie au milieu de ses jeunes élèves lui soit particulièrement agréable... Mais il est pauvre et doit travailler. Cela ne l'empêche nullement de composer puisque, en un an (1815), il écrit près de 150 lieder (dont *Le Roi des Aulnes*) deux *messes*, un *quatuor à cordes* et *deux symphonies.* Cela prouve la spontanéité de sa création, ce don merveilleux qui lui inspire 29 lieder en un mois, un quatuor en sept jours !

Schubert aime aussi passer ses instants de liberté en compagnie de ses amis au cours de soirées qui lui procurent une grande joie. Ou bien il rêve dans la campagne, au crépuscule.

En 1817, il quitte l'enseignement et se consacre entièrement à la musique. Il peut subvenir modestement à ses besoins en donnant des leçons de piano aux deux filles du comte Esterhazy.

Schubert est maintenant libre, il compose, entreprend quelques tournées, sans négliger ses réunions avec des amis,

peintres et poètes, dans une auberge de Vienne, au cours desquelles on parle poésie, musique et danse. Ces réunions sont restées célèbres sous le nom de « *Schubertiades* ».

En 1823, la santé de Schubert subit une grave atteinte. Mais d'autres œuvres naissent : toujours des *lieder* (il en a écrit plus de 600) ; des *symphonies* (la plus connue est l' « Inachevée ») ; des pièces pour piano : *Impromptus* et *Moments musicaux*.

La mort de Beethoven, qu'il admire, est pour Schubert l'objet d'une grande peine (1827).

Un an plus tard, le 19 novembre 1828, Schubert meurt, emporté par le typhus.

En 1888, les restes de Beethoven et de Schubert sont transportés au principal cimetière de Vienne.

## *Le Roi des Aulnes*

Au Moyen Age, en Allemagne, les *minnesaenger* interprétaient des pièces en vers où ils chantaient la nature, leurs sentiments, et contaient les divers événements de leur époque. C'est dans ces pièces d'art populaire que l'on trouve l'origine du lied, forme musicale à laquelle les noms de Schubert et de Schumann sont intimement liés.

L'aulne (ou aune) est un arbre qui a joué un rôle assez important dans la mythologie germanique.

Dans sa *ballade* (écrite en 1782) Gœthe présente d'abord la chevauchée du père emportant son enfant serré dans ses bras. Mais l'enfant a peur.

« — Ne vois-tu pas le roi des aulnes ?
— C'est la brume. »
Et le père rassure son fils.
Mais l'enfant lance un nouveau cri :
« — Mon père, mon père, n'entends-tu donc pas...
— Sois calme. »

A son tour le roi des aulnes appelle l'enfant dont la frayeur augmente malgré les conseils rassurants de son père. Mais, hélas ! ce dernier arrive à sa demeure, angoissé, tenant en ses bras son fils mort.

Le caractère dramatique de cette ballade a attiré certains musiciens (dont Beethoven) mais seul Schubert qui l'a écrite en un après-midi, à 17 ans, a su en exprimer avec force toute la fougue et les accents déchirants.

*Le mouvement de l'accompagnement* qui évoque la chevauchée maintient l'unité de cette œuvre malgré les quatre personnages différents que doit présenter le chanteur :

1. Le récitant ; 2. Le père ; 3. L'enfant ; 4. Le roi des aulnes.

Le caractère de l'accompagnement précise parfaitement le terrible drame qui se déroule (rappeler la définition du *lied*).

Il convient enfin de noter l'*opposition entre les phrases chantées par le père et celles du roi des aulnes* ainsi que la valeur dramatique du *récitatif final.*

## *La Truite*

Ce lied composé en 1817 appelle moins de commentaires. Il suffit de noter le charme de la mélodie de Schubert, la simplicité que l'on découvre dans toutes ses œuvres et qui ont valu à certaines d'entre elles d'être malheureusement si maltraitées...

Faire remarquer :

1° Le mouvement de l'accompagnement qui évoque le frétillement de la truite ;

2° Le changement qui se produit au moment où le pêcheur, las d'attendre, veut la surprendre (accords martelés évoquant le drame) ;

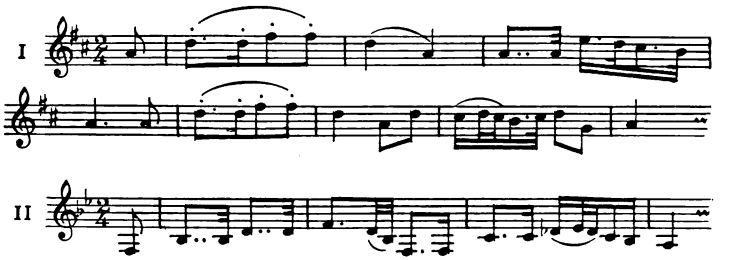
3° Retour de l'accompagnement du début (la truite est prise).

## *Quintette « La Truite » (variations)*

Le *Quintette en la majeur*, op. 114 fut écrit par Schubert au cours de l'été 1819 pour violon, alto, violoncelle, contrebasse et piano.

A cette époque, le musicien faisait un voyage en Haute-Autriche avec un de ses amis, le chanteur Vogl, interprète de ses lieder. La sérénité de la nature et la beauté des paysages enthousiasmaient Schubert. Le soir, chez des amis, on organisait des concerts privés « où la musique de Schubert et les accents de Vogl transportaient l'auditoire de joie ».

C'est donc dans cette ambiance de détente et de bonheur que fut composé ce *quintette* qui comprend cinq mouvements : allegro vivace, andante, scherzo, variations et finale. Les variations qui s'ajoutent aux quatre mouvements traditionnels furent écrites à la demande d'un violoncelliste (Paumgartner)




qui avait particulièrement aimé le lied *La Truite* composé deux ans plus tôt. La présentation de ces variations suivra donc utilement l'audition du lied.

## AUDITION

Le quatrième mouvement de ce quintette commence par l'exposition du thème de *La Truite* au violon (voir I), le piano n'intervenant pas dans cette première partie.

**Première variation** : sur un accompagnement des cordes, le piano présente le thème agrémenté par quelques trilles.

**2e variation** : Le thème apparaît ici joué par l'alto et le violoncelle. Le piano leur répond en faisant entendre les premières notes du thème tandis que le violon dessine une ligne légère et rapide.

**3e variation** : le violoncelle et la contrebasse, dans le grave, s'emparent du thème auquel ils donnent une expression plus rythmée. Un trait rapide et agité du piano les accompagne.

**4e variation** : cette variation est plus difficile à suivre car Schubert l'a conçue en mineur et non plus en partant de la ligne mélodique mais de la structure harmonique.

**5e variation** : le thème réapparaît nettement au violoncelle dans cette variation malgré quelques transformations mélodiques qui se trouvent à la deuxième et à la troisième mesure (voir II). On relève notamment un emprunt au mode mineur au deuxième temps de la troisième mesure (*ré* bémol).

**6e variation** : c'est cette dernière partie qui ressemble le plus au lied. Les enfants y reconnaîtront en effet non seulement la phrase musicale exposée d'abord par le violon mais aussi l'accompagnement de piano qui évoque, dans le lied, le frétillement de la truite. Dans cette variation cet accompagnement passe tour à tour du piano aux cordes.

*Ce mouvement du quintette « La Truite » ainsi que le lied sont enregistrés et présentés dans le 2e album « Initiation aux œuvres musicales » (5 disques « La Voix de son Maître »).*

# *BERLIOZ*

(1803-1869)

**L'AUTEUR**

Hector Berlioz est né à la Côte-Saint-André (Isère) le 11 décembre 1803 (un an avant le sacre de Napoléon Ier). Il meurt à Paris le 8 mars 1869 (un an avant la chute de Napoléon III) et est inhumé au cimetière Montmartre.

Berlioz, après de sérieuses études générales, arrive à Paris pour préparer le doctorat en médecine. Mais le vif intérêt qu'il porte à la musique et ses dons exceptionnels lui font abandonner les études médicales. C'est alors qu'il entre au Conservatoire de Paris où il obtient, à 27 ans, le Prix de Rome.

Toute sa vie est consacrée à la musique malgré les déceptions que lui causent des échecs fréquents. Il connaît cependant de grands succès, surtout à l'étranger (notamment en Russie).

Berlioz, grand romantique, révolutionne la musique française. De belles phrases musicales expriment ses sentiments avec passion ; par elles, il traduit ses pensées qui vont de l'accablement à l'enthousiasme.

Principales œuvres : *La Damnation de Faust* (légende dramatique) ; *Symphonie fantastique ; Requiem ; L'Enfance du Christ* (oratorio) ; *Roméo et Juliette* (symphonie dramatique).

## *La Damnation de Faust*

*Marche hongroise.*
*Scène de la cave d'Auerbach.*
*Ballet des Sylphes.*
*Menuet des Follets.*
*Invocation à la nature.*

*La Damnation de Faust* est une légende dramatique conçue pour le concert et inspirée à Berlioz par le poème de Gœthe (écrivain allemand 1749-1832). Commencée en 1828, la partition est achevée en 1846.

Cette œuvre fut ensuite transposée au théâtre après la mort de Berlioz (pour la première fois à Monte-Carlo en 1903, à Paris en 1913).

Dans ses mémoires, le musicien raconte comment il composa la *Damnation de Faust* :

« Je l'écrivais quand je pouvais et où je pouvais : en voiture, en chemin de fer, sur les bateaux à vapeur, et même dans les villes, malgré les soins auxquels m'obligeaient les concerts que j'avais à y donner.

« Ainsi, dans une auberge de Passau, sur les frontières de la Bavière, j'ai écrit l'introduction : *Le vieil hiver a fait place au printemps.*

« A Vienne, j'ai fait l'air de Méphistophélès : *Voilà des roses* et le *Ballet des Sylphes.* Je fis en une nuit, à Vienne également, la marche sur un thème hongrois de Rakoczy.

« A Pesth à la lueur du bec à gaz d'une boutique, un soir que je m'étais égaré dans la ville, j'ai écrit le refrain en chœur de la *Ronde des Paysans.*

« A Prague, je me levai au milieu de la nuit pour écrire un chant que je tremblais d'oublier : le *Chœur d'anges de l'apothéose de Marguerite.*

« De retour en France, étant allé passer quelques jours près de Rouen, à la campagne de M. le baron de Montville, j'y composai une autre scène.

« Le reste a été écrit à Paris, mais toujours à l'improviste : chez moi, au café, au jardin des Tuileries et jusque sur une borne du boulevard du Temple.

« Je ne cherchais pas les idées, je les laissais venir, et elles se présentaient dans l'ordre le plus imprévu. »

### Argument de la « Damnation de Faust »

Dans la campagne hongroise, Faust cherche à goûter les joies du réveil de la nature et médite.

*Oh ! qu'il est doux de vivre au fond des solitudes,*
*Loin de la lutte humaine et loin des multitudes !*

Des chants de paysans retentissent. Faust est jaloux de leur plaisir.

Puis, « d'un éclat guerrier la campagne se pare ». Une armée part au combat, mais le cœur de Faust « reste froid, insensible à la gloire ».

Au début de la deuxième partie, Faust, dans son cabinet de travail, se lamente et décide de s'empoisonner. Mais un chant de la fête de Pâques se fait entendre et Faust, troublé, chante : *Le ciel m'a reconquis.*

C'est alors qu'apparaît Méphistophélès : *Je te donnerai tout, le bonheur, le plaisir.*

Faust répond :

*Eh bien ! pauvre démon, fais-moi voir les merveilles.*

Le diable entraîne alors le docteur Faust *dans la cave d'Auerbach*, à Leipzig, où règne une atmosphère chargée de vins et de chansons.

*Fuyons ces lieux ou la joie est ignoble.*

Méphistophélès emmène donc Faust qui, dans les prairies du bord de l'Elbe, s'endort, bercé par le *chœur des gnomes et des sylphes.* Dans un rêve, il voit Marguerite et, se réveillant soudain, il adjure son guide de le conduire vers elle.

Le voilà près de la demeure de Marguerite. Seule, elle chante la *Chanson gothique* et s'endort. Méphisto appelle alors « les esprits des flammes » et leur ordonne de « charmer une enfant ». *Les follets dansent* et troublent le songe de Marguerite qui, à son réveil, voit apparaître Faust qui lui déclare son amour.

Méphistophélès surgit à la fin de cette scène afin d'entraîner Faust, car « tous les voisins, éveillés par nos chants, accourent, désignant la maison aux passants et appelant la mère de Marguerite ».

Dans la quatrième partie de cette œuvre, Marguerite, seule, souffre :

*Son départ, son absence,*
*Sont pour moi un cercueil.*

Faust, qui se trouve au sein des forêts et des cavernes, sent moins sa misère au milieu d'une nature tourmentée et chante une magnifique *invocation.*

Méphistophélès apprend alors à Faust la pénible histoire de Marguerite : « en un cachot traînée, et pour un parricide à la mort condamnée ».

« — Certaine liqueur brune, un innocent poison qu'elle tenait de toi pour endormir sa mère pendant vos rencontres a causé tout le mal. T'attendant chaque soir, elle en usait toujours. Elle en a tant usé que la vieille en est morte. »

Faust, désespéré, veut revoir Marguerite et ordonne à Méphisto de la sauver. Ce qu'il accepte en échange d'une signature :

*Signe ton serment de me servir demain.*

Faust se livre ainsi au diable qui l'emmène vers l'Enfer. L'orchestre fait entendre la « Course à l'abîme », page qui évoque le galop des chevaux excités par Méphisto alors que les paysans, effrayés par leur passage et l'orage qui gronde, prient.

Au terme de cette course, Méphisto s'écrie :

*Il est à nous, je suis vainqueur !*

alors que Faust est livré aux flammes de l'Enfer.

La dernière scène de la *Damnation de Faust* s'oppose à ce passage bruyant et fantastique ; un chœur d'esprits célestes célèbre l'apothéose de Marguerite :

*Remonte au ciel, âme naïve, que l'amour égara.*

## AUDITION

### Marche hongroise

Berlioz l'a écrite en une nuit, à Vienne, et a utilisé les thèmes d'une *Marche hongroise*, dite de Rakoczy, considérée comme étant l'air national des Magyars. Elle aurait été composée au XVII^e siècle par un bohémien.

François II de Rakoczy, redoutable adversaire des Autrichiens, fut séduit par cette musique et l'adopta. Lorsqu'il se préparait à livrer bataille aux Impériaux, il la faisait jouer devant ses soldats pour exalter leur patriotisme. Voilà pourquoi le nom de Rakoczy est resté attaché à cette marche qui, excitant de tels frémissements, fut proscrite à certaines époques comme agent de sédition.

Pour inclure cette marche dans son œuvre, Berlioz prend la liberté de placer Faust en Hongrie au début de l'action, et le fait assister au passage d'une armée hongroise à travers la plaine où il promène ses rêveries.

Faust, en apercevant les soldats qui arrivent, chante :

*Ah ! les fils du Danube aux combats se préparent !*
*Avec quel air fier et joyeux*
*Ils portent leur armure !*
*Et quel feu dans leurs yeux !*

Il s'éloigne, puis, avec une sonnerie de trompette, la marche commence par le thème hongrois (voir I).

Puis suivent deux autres motifs (II et III).

Les troupes défilent toujours.

Ensuite, un thème que présentent les cuivres annonce le passage des cavaliers (IV).

Remarquez que ces différents motifs alternent au cours de ce début de marche.

Mais l'atmosphère change. Berlioz va évoquer la guerre.

L'orchestre est sombre, tourmenté.

Reconnaissez-vous le thème I ? Il est grave, mais toujours bien rythmé (V).

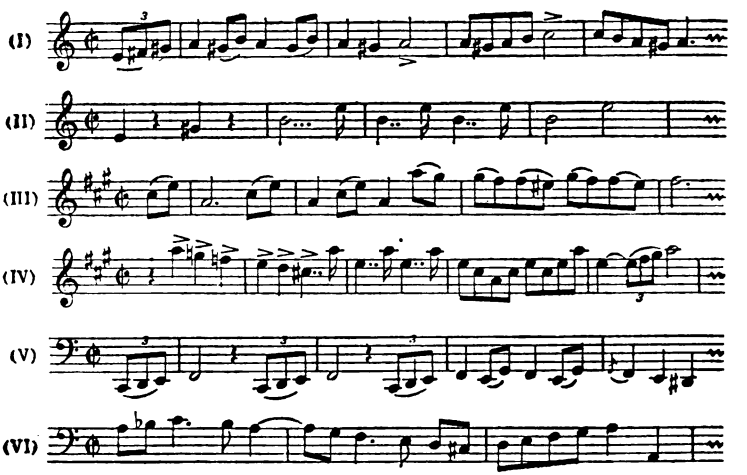
La grosse caisse imite le bruit du canon que l'on entend dans le lointain.

Et peu à peu le thème devient plus puissant ; il s'élève ; le combat fait rage.

Remarquez avec quelle ardeur les trombones interprètent le motif VI.

Mais cet acharnement mène à la victoire qu'évoque l'orchestre lorsqu'il reprend avec force le thème I.

La gloire éclate enfin dans les derniers accords de cette marche qui a enthousiasmé des foules.




*Le 1er album « Initiation aux œuvres musicales » (4 disques « La Voix de son Maître) comporte l'interprétation et la présentation de cette « Marche hongroise ».*

**Scène de la cave d'Auerbach**

Méphistophélès et Faust sont dans la cave d'Auerbach à Leipzig. Le cabaret est enfumé, les buveurs ont des faces d'ivrognes, et certains d'entre eux, pensant que le vin est meilleur en riant, demandent « quelque plaisante histoire » à leur compagnon Brander. Ce dernier chante alors *La Chanson du rat*, dont la dernière phrase de chacun des trois couplets est reprise par le chœur.

C'est l'histoire contée de façon quelque peu grotesque (voir I) d'un rat caché dans une cuisinière et que l'on fit rôtir... Elle est digne de Brander. son auteur.
En mémoire du pauvre rat, les ivrognes chantent :

*Requiescat in pace... Amen.*

Et ce mot *Amen* va, sur l'invitation de Brander, permettre aux buveurs d'improviser une fugue qui commence après la remarque de Méphistophélès à Faust :

*Nous allons voir la bestialité dans toute sa candeur.*

*La Fugue de l'Amen* est écrite sur le thème de la chanson de Brander (voir II). Comparer I et II. Berlioz a voulu, dans cette page, ridiculiser le style fugué qu'il n'aimait pas, en répétant sans cesse *Amen*. Devant cette plaisanterie traitée avec une telle maîtrise, il semble qu'il n'y soit pas entièrement parvenu, car on doit bien reconnaître qu'il a écrit, comme le disait Brander, « un morceau magistral ».

(Les auditeurs essaieront de distinguer les différentes entrées du thème II au cours de cette fugue. Les quatre voix entrent successivement en chantant ce même thème, mais les tonalités diffèrent.)

Méphistophélès, ironique, félicite les chanteurs et se propose pour chanter à son tour. Les buveurs, étonnés, acceptent.

Le diable fait alors entendre la célèbre et spirituelle *Chanson de la Puce* (voir III). Vive, malicieuse, elle provoque les rires des buveurs.

Mais ces chants ne conviennent pas à Faust :

*Assez... fuyons ces lieux.*

Brusquement, le décor change et l'orchestre seul interprète un passage d'abord léger, fluide, puis très calme où se dégage l'atmosphère du tableau suivant où l'on retrouve Faust endormi sur un lit de roses, au bord de l'Elbe.

### Ballet des Sylphes

C'est dans ce paisible décor que le chant des gnomes et des sylphes berce Faust.

Le ballet des sylphes qui se balancent dans les airs est évoqué par Berlioz avec une douceur et une légèreté incomparables.

Sur un *ré* grave tenu constamment par les violoncelles, les violons chantent une phrase qui berce le sommeil de Faust (voir IV).

Mais, au milieu de cette page si sereine, l'apparition des bois dévoile la secrète pensée de Méphistophélès, qu'ils soulignent avec malice. On sait, en effet, que le sommeil de Faust est troublé par l'apparition de Marguerite qu'il voit en songe et près de laquelle, dès son réveil, il voudra se rendre. Telle était la volonté de Méphistophélès.

Le ballet des sylphes se termine dans une atmosphère de plus en plus calme, les esprits de l'air disparaissent peu à peu.

### Menuet des Follets

Voici ce que Méphistophélès a imaginé pour charmer Marguerite endormie : il appelle les feux follets et leur commande :

*Follets capricieux,*
*Vos lueurs malfaisantes*

*Vont charmer une enfant*
*Et l'amener à nous.*
*Au nom du diable, en danse !*

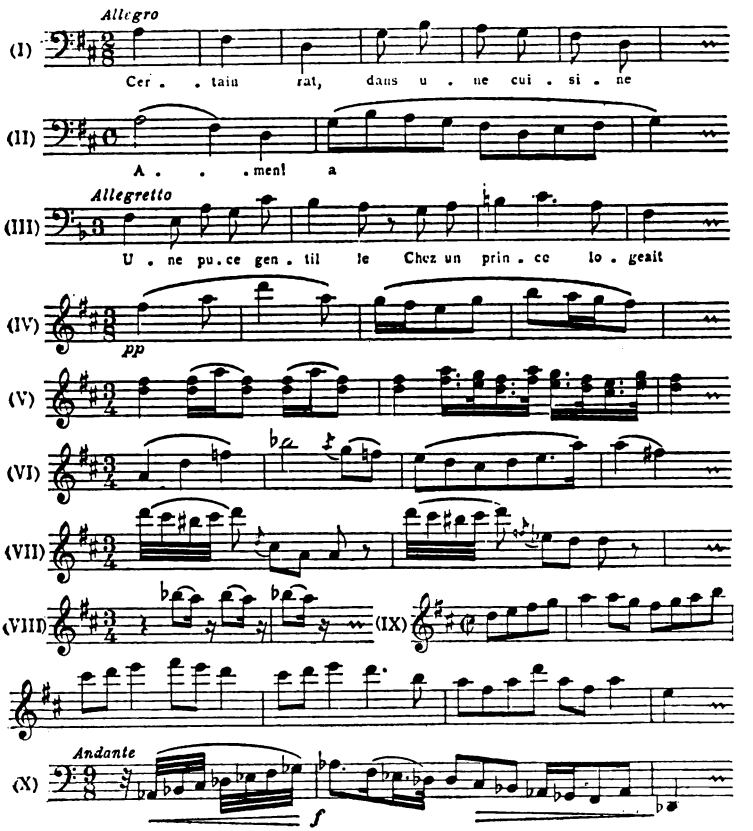
Écoutez bien les premières mesures de ce menuet dansé par les feux follets (V). Quelle légèreté !

Dans ce menuet, vous entendez très souvent les petites flûtes (instruments dont les sons aigus évoquent la légèreté et la malice) ; vous les reconnaîtrez facilement dans le rôle malfaisant des follets qui viennent danser pour charmer Marguerite sur l'ordre du diable.

Au milieu de ce menuet, voici une belle phrase musicale qui se développe, jouée par les violons (VI).

Nous sommes charmés par sa douceur, par sa ligne mélodique souple ; Marguerite le sera certainement aussi et les follets auront ainsi réalisé la tâche qui leur était commandée.

Ce beau chant est terminé ; reconnaissez-vous maintenant les petites flûtes (VII), toujours ironiques, cruelles ?



Le menuet se termine. Les flûtes semblent maintenant bercer Marguerite (VIII).

Puis tout à coup, un accord très fort : le mouvement subitement change et commence alors une ronde... endiablée. Les follets sont heureux et, pour bien montrer leur fidélité au diable, Berlioz a repris ici un air que chante Méphistophélès à la scène suivante (IX).

Les follets sont déchaînés, insaisissables ; et ce sont toujours les petites flûtes qui les évoquent.

Un silence brusque.

Remarquez le caractère étrange et original de cette fin où alternent mouvements lents (rappel du menuet) et rapides.

La danse est finie, les follets disparaissent.

### Invocation à la Nature

Faust est malheureux et cherche une trêve « à son ennui sans fin ». S'éloignant du monde où il a connu tant de douleurs, il trouve un refuge au sein de la nature, dans le décor sauvage d'une immense forêt.

Seul, il demande aux ouragans de souffler, aux torrents de précipiter leurs ondes, aux arbres, de gémir sous les vents afin de pouvoir mêler sa voix aux leurs, trouvant dans cet unisson un réconfort pour son âme romantique.

Une brève introduction, composée d'accords calmes et larges, évoque « la nature immense, impénétrable et fière » ; telles sont les premières paroles de Faust.

Sur « fière », l'orchestre fait entendre pour la première fois un thème qui sera souvent utilisé dans cet air (voir X) ; il est interprété dans le registre grave (on ne le distingue pas parfaitement à cet endroit). Ce motif évoque-t-il la voix profonde de la nature sauvage ? Son rythme tourmenté fait aussi penser à la douleur de Faust.

A partir de « Oui, soufflez ouragans... », le motif X réapparaît plusieurs fois, plus en évidence.

Puis Faust s'enthousiasme : « Forêts, rochers, torrents, je vous adore. » La ligne mélodique s'élève, devient plus ardente et l'invocation se termine par une phrase dont on admire la profonde expression.

# *Ouverture du Carnaval romain*

L'*Ouverture du Carnaval Romain* est une œuvre écrite pour orchestre.

Pour la bien comprendre il vous faut savoir que Berlioz a emprunté les thèmes à un de ses opéras intitulé *Benvenuto Cellini*. Il n'était pas satisfait en effet de l'ouverture de cet opéra et c'est pourquoi il écrivit plus tard l'*Ouverture du Carnaval Romain* sur les thèmes mêmes de *Benvenuto Cellini*, opéra dont voici l'argument :

L'action se passe en Italie, à l'époque de la Renaissance, vers la fin du XV^e^ siècle.

Un sculpteur et ciseleur célèbre, nommé Cellini, désire se marier avec une jeune fille, Térésa.

Mais le père de cette dernière refuse. Benvenuto décide alors d'enlever Térésa le jour du Carnaval qui doit avoir lieu à Rome. Mais son complot ne réussira pas.

Dans le *Carnaval Romain*, deux idées sont présentées :

1° Les sentiments qui unissent Cellini et Térésa ;

2° La Fête du Carnaval à Rome.

Sachez aussi que Berlioz, pour évoquer le mouvement, la joie populaire, a employé un thème qui rappelle le rythme de la *saltarelle*, danse d'origine italienne, vive et sautillante.

**AUDITION**

Les premières mesures nous transportent au milieu de la fête du Carnaval. Le début d'un thème que nous réentendrons par la suite évoque déjà l'ivresse de la foule (voir I).

Puis ce sont des trilles : le peuple s'amuse, les rires jaillissent.

A cette introduction très courte qui crée le décor succède maintenant une belle phrase musicale que joue le cor anglais (voir II). Écoutez-la (à 25 secondes).

Vous avez deviné que nous sommes loin de la fête. Cette mélodie est extraite d'un air que Benvenuto chante au premier acte de l'opéra :

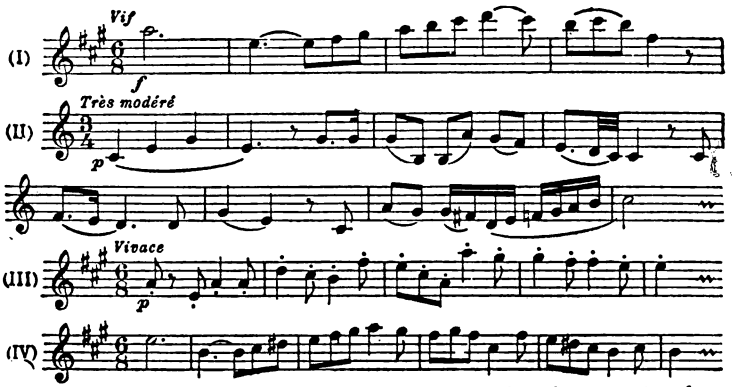
*O Térésa, vous que j'aime plus que ma vie...*

Quelle douceur ! Quelle tendresse ! Mais on sent aussi quelque mélancolie car Térésa sait le refus de son père et chante à son tour :

*Il faut m'oublier pour la vie*
*Car je ne dois plus vous revoir.*

Écoutez donc ce début très attentivement, reconnaissez le thème présenté de différentes façons et admirez son expression.

A 2 minutes 20 du début, le voici exécuté en canon par les violoncelles et les violons mais cette fois avec un accom-




pagnement original qui évoque la fête lointaine ; entendez-vous le cliquetis du tambour de basque ?

La phrase musicale a changé d'expression : elle est plus enthousiaste, la mélancolie du début a disparu : Benvenuto et Térésa espèrent malgré tout.

Mais à cette passion succèdent quelques accords très larges, un motif nouveau au rythme plus nerveux (à 3 minutes 15) et toute cette partie se termine dans le calme que, brusquement, des gammes chromatiques rapides viennent troubler (à 3 minutes 42). C'est la fête ! Le Carnaval !

Et nous entendons, au loin, la saltarelle (voir III) à 3 minutes 50).

La foule se rassemble ensuite et le thème dont nous avons entendu les premières mesures au début de l'œuvre se développe avec force (voir IV) : c'est le délire, les cris, l'allégresse d'un peuple en fête.

Puis nous réentendons le motif de la saltarelle toujours plus alerte.

De nouveau, le thème IV réapparaît et l'orchestre décrit toujours l'animation plus ou moins bruyante.

Mais après une série d'accords ascendants et rapides tout semble se calmer. Que se passe-t-il ? Au sein de ce Carnaval un drame se joue et Berlioz nous le rappelle.

Vous reconnaissez en effet le motif de l'air de Benvenuto (thème II) où il chantait son amour pour Térésa. Il apparaît plusieurs fois, sombre d'abord, puis de plus en plus fort : Cellini est dans la foule et veut réaliser son désir.

Et la fête se poursuit malgré cela : pour la troisième fois le thème IV réapparaît toujours plus éclatant.

Mais un changement brusque de couleur orchestrale évoque à nouveau le drame et les trombones font entendre avec force les quatre premières notes du thème II. On devine la volonté de Benvenuto Cellini de réussir.

Cependant la foule, ignorante du drame qui se déroule, devient bruyante. Le rythme s'accélère, des accords vibrants éclatent et terminent cette magnifique évocation musicale.

# *MENDELSSOHN*

1809-1847

**L'AUTEUR**

Félix Mendelssohn, musicien allemand, est né le 3 février 1809 à Hambourg. Il connut une jeunesse particulièrement heureuse au sein d'une maison familiale où se réunissaient souvent artistes et intellectuels.

Parmi ses œuvres (la 1re fut composée dès l'âge de onze ans) figurent notamment :

— 5 symphonies;
— le concerto pour violon en mi mineur;
— des quatuors à cordes;
— de la musique de scène (dont « Le songe d'une nuit d'été »);
— des lieder et œuvres pour piano.

Mendelssohn mourut à Leipzig le 4 novembre 1847.

Sur les partitions de ce musicien figurent parfois les noms « Mendelssohn-Bartholdy ». En voici la raison. Afin de faciliter la carrière musicale de son fils, Abraham Mendelssohn se convertit, à contrecœur semble-t-il, à l'Église réformée luthérienne. Pour se distinguer des Mendelssohn demeurés dans la religion israélite, il ajouta à son nom celui de son beau-frère, Bartholdy.

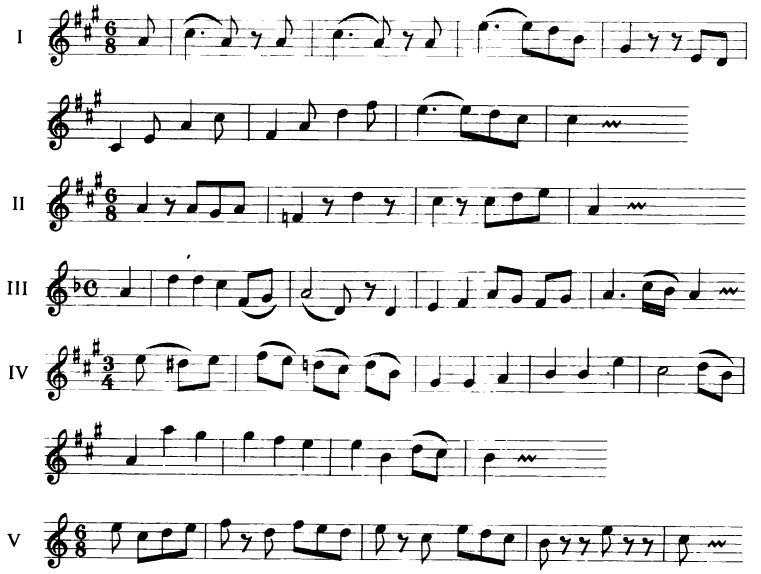
## *4e symphonie (italienne)*

La 4e symphonie en la majeur est appelée « italienne » car elle fut conçue lors d'un voyage en Italie et achevée en 1833. Elle comporte 4 mouvements : allegro vivace, andante, moderato et saltarelle.

**AUDITION**

Les enfants découvriront aisément le caractère enjoué, coloré, lumineux qui apparaît notamment dans les 1er et 4e mouvements. Il traduit parfaitement les impressions ressenties par Mendelssohn qui, venu du nord de l'Allemagne, fut enthousiasmé par le climat italien.

Dans le 1er mouvement, la joie éclate, la lumière scintille (thèmes I et II). Après un 2e mouvement expressif et calme (thème III), un thème souple et gracieux (voir IV) évoque le menuet des symphonies classiques. Enfin, le dernier mouvement rappelle le rythme vif et sautillant de la saltarelle, danse romaine (thème V).



# *CHOPIN*
1810-1849

## L'AUTEUR

Près de Varsovie, à Zélazowa Wola, Frédéric Chopin naît en février 1810 (sa maison natale fut détruite pendant la guerre 1914-1918). Sa mère, Polonaise et son père, Lorrain l'élèvent modestement. Le jeune Frédéric, enfant maladif, d'une extrême sensibilité, connaît ses premières joies grâce à un musicien d'origine bohémienne qui l'initie aux beautés de son art. A neuf ans, il donne des concerts comme pianiste. Ses progrès rapides, ses interprétations délicates et sensibles lui apportent ses premiers succès qu'il connaît près du grand public, auquel il préfère cependant l'intimité des salons.

A dix-neuf ans, le talent de Frédéric Chopin est apprécié non seulement en Pologne, mais aussi à Vienne et en Russie. Ses improvisations au piano sont particulièrement remarquées.

En 1830, il quitte la Pologne où il ne devait jamais revenir en raison des événements qui se déroulèrent après son départ (prise de Varsovie par les Russes). Chopin passe à Breslau, Prague, Vienne et arrive enfin à Paris en 1831, où il rencontre notamment Berlioz, Liszt, Delacroix, Musset, Balzac et Hugo.

C'est en 1836 que George Sand entre dans la vie de Frédéric Chopin. Le château de Nohant, dans le Berry, les accueillera fréquemment. L'auteur de *Histoire de ma vie* et de *Un hiver à Majorque* apporte dans ces ouvrages de précieux renseignements sur celui qui fut pendant onze années le compagnon de sa vie.

Les premiers symptômes de la phtisie pulmonaire ressentis par Chopin en 1838 agissent durement sur son caractère. George Sand le présente ainsi : « Nulle âme n'était plus noble, plus délicate, plus désintéressée ; nul commerce plus fidèle et plus loyal, nul esprit plus brillant dans la gaieté, nulle intelligence plus sérieuse et plus complète dans ce qui était de son domaine ; mais en revanche, hélas ! nulle humeur n'était plus inégale, nulle imagination plus ombrageuse et plus délirante, nulle susceptibilité plus impossible à ne pas arrêter, nulle exigence de cœur plus impossible à satisfaire. Et rien de tout cela n'était sa faute, à lui. C'était celle de son mal. »

Chopin et George Sand décident de passer un hiver à Majorque (1838-1839), à la Chartreuse de Valdemosa, séjour

qui apporte une légère amélioration dans l'état de santé du malade. Mais en 1840 (Chopin habite alors à Paris, 16, rue Pigalle), le mal reprend qui le torturera pendant neuf années.

En 1842, George Sand et Chopin habitent deux appartements voisins au square d'Orléans, où ils vivront jusqu'en 1847, date de leur rupture.

Chopin part pour l'Angleterre en 1848, où une série de concerts l'épuisent.

Il rentre ensuite à Paris où, le 17 octobre 1849, il meurt, 12, place Vendôme.

Suivant le désir de Chopin, le *Requiem* de Mozart est exécuté lors de ses funérailles à l'église de la Madeleine, à Paris, le 30 octobre, ainsi que la *Marche funèbre*, cette « mélopée funèbre, si lamentable et d'une si pénétrante douceur » (Liszt).

Le corps de Frédéric Chopin repose au cimetière du Père-Lachaise ; de la terre polonaise fut jetée sur son cercueil. Son cœur (tel fut le désir du maître) fut envoyé à Varsovie et déposé à la cathédrale.

Le peintre Eugène Delacroix (1789-1863) a immortalisé, en 1838, les traits douloureux de Frédéric Chopin dans un tableau exposé au musée du Louvre.

Préludes, nocturnes, études, ballades, impromptus, mazurkas, valses et polonaises constituent la plus grande partie de l'œuvre de Chopin où il laisse tour à tour chanter sa mélancolie, son rêve, ses tristes pensées, ou évoque grâce à des thèmes ou rythmes, son pays natal qu'il ne reverra jamais. A cette énumération, il convient d'ajouter le *Concerto en mi mineur* pour piano et orchestre et les trois *Sonates*. La marche funèbre est extraite de la *Sonate* op. 35 (second mouvement).

## 6e et 15e préludes

Les 6e et 15e préludes ont été composés pendant l'hiver passé à Majorque avec George Sand, qui apporte à ce sujet de précieux renseignements dans *Histoire de ma vie*.

« C'est là, écrit-elle, qu'il a composé les plus belles de ces courtes pages qu'il intitulait modestement des *Préludes*. Ce sont des chefs-d'œuvre. Plusieurs présentent à la pensée des visages de moines trépassés et l'audition des chants funèbres qui l'assiégeaient ; d'autres sont mélancoliques et suaves ; ils lui venaient aux heures de soleil et de santé, au bruit du rire des enfants sous la fenêtre, au son lointain des guitares, au chant des oiseaux sous la feuille humide, à la vue des petites roses pâles épanouies sous la neige. D'autres encore

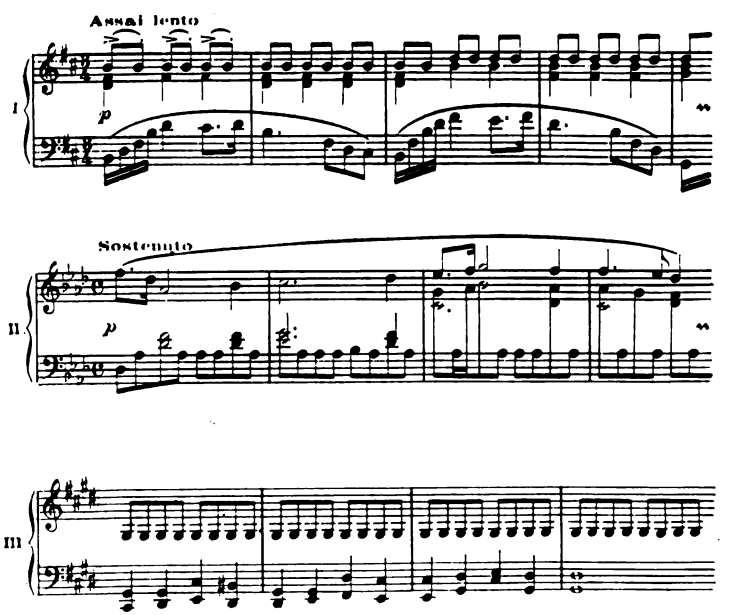
sont d'une tristesse morne et, en vous charmant l'oreille, vous navrent le cœur.

« Il y en a un, ajoute George Sand, qui lui vint par une soirée de pluie lugubre et qui jette dans l'âme un abattement effroyable. Nous l'avions laissé bien portant ce jour-là, Maurice et moi, pour aller à Palma acheter des objets nécessaires à notre campement. La pluie était venue, les torrents avaient débordé ; nous avions fait trois lieues en six heures pour revenir au milieu de l'inondation, et nous arrivions en pleine nuit, sans chaussures, abandonnés de notre voiturier, à travers des dangers inouis. Nous nous hâtions en vue de l'inquiétude de notre malade. Elle avait été vive, en effet, mais elle s'était comme figée en une sorte de désespérance tranquille et il jouait son admirable prélude en pleurant. En nous voyant entrer, il se leva en jetant un grand cri, puis il nous dit d'un air égaré et d'un ton étrange : « Ah ! je le savais bien que vous étiez morts ! »

« Sa composition de ce soir-là était pleine de gouttes de pluie qui résonnaient sur les tuiles sonores de la Chartreuse, mais elles s'étaient traduites dans son imagination et dans son chant par des larmes tombant du ciel sur son cœur. »

Dans ce texte, George Sand ne précise pas quel est le prélude que Chopin composa ce soir-là.

La répétition de notes que l'on remarque dans les sixième et quinzième *Préludes* font penser aux gouttes de pluie, mais il serait regrettable de ne rechercher ici que l'imitation. Il



faut plutôt découvrir quel est le prélude qui donne l'impression « d'abattement effroyable » et de « désespérance tranquille » dont parle George Sand. A ce sujet, après lecture du texte ci-dessus et audition des deux œuvres, une intéressante discussion peut être provoquée parmi les enfants.

Dans le sixième prélude, la note répétée change (voir I) alors que, dans le quinzième, elle est presque toujours la même (voir les deux thèmes principaux de ce prélude à II et III ; le *la* bémol de II devient ***sol*** dièse en III). De plus, on remarquera nettement la différence d'expression qui existe entre ces deux préludes.

On pourra faire entendre aux jeunes auditeurs d'autres œuvres de Chopin, telles que : *Polonaise n° 3* ; *Mazurka op.* 63 n° 1 ; *Mazurka op.* 33 n° 2 ; *Valse op. 69* n° 1 (de l'adieu) ; *Nocturne op. 15* n° 2.

L'ouvrage d'André Cœuroy, *Chopin* (Éditions Plon) en présente l'analyse.

*Les jeunes auditeurs seront également intéressés par la « Polonaise n° 6 dite héroïque » présentée dans le 2e album « Initiation aux œuvres musicales » (5 disques « La Voix de son Maître »).*

# *SCHUMANN*

1810-1856

## L'AUTEUR

Robert Schumann est né à Zwickau (Allemagne), en 1810. Son père étant libraire, il se passionne tout d'abord pour la littérature, écrit des poèmes et ne commence vraiment sa carrière musicale qu'à l'âge de vingt ans, après avoir abandonné ses études à l'Université de Leipzig.

En 1840, il se marie à Clara Wieck, remarquable pianiste qui fut son inspiratrice et son interprète.

Le nombre de ses œuvres est important : nombreuses pièces pour piano ; des symphonies, sonates, concertos ; des lieder ; des oratorios : *Faust*, *Manfred*, *Le Paradis et la Péri*.

Schumann est, en 1843, professeur au Conservatoire de Leipzig, puis, en 1844, il s'installe à Dresde avec son épouse. En 1850, il se rend à Düsseldorf où il assume les fonctions de chef d'orchestre, mais ce voyage est pour lui l'objet d'un pressentiment : Schumann souffre depuis près de dix-sept ans de troubles mentaux et Düsserdorf est le siège d'un grand asile d'aliénés. Les crises, heureusement espacées jusqu'en 1850, s'aggravent peu à peu ; un soir de février 1854, au cours d'un accès plus violent, il tente de se noyer. Sauvé, il est transporté dans une clinique près de Bonn (à Endenich) où il meurt le 29 juillet 1856.

Clara Schumann, qui devait mourir en 1896, se consacra ensuite à faire mieux connaître celui qui, dans ses œuvres, avait chanté tour à tour son enthousiasme, son inquiétude, sa tendresse et son amour.

# *Concerto pour piano en la mineur*

A la fin du XVII^e^ siècle, des œuvres écrites pour orchestre faisaient apparaître deux groupes, le premier comprenant un ensemble de solistes, le second étant constitué par l'orchestre qui, tour à tour, les accompagne et dialogue avec eux. De cette rivalité est né le mot *concerto* (de concertare ... rivaliser, lutter).

On isola ensuite un seul instrument. La partition du soliste offre souvent de grandes difficultés, mais au XIX^e^ siècle,

cette difficulté technique ne nuit pas à l'expression musicale. *Le concerto pour piano et orchestre* de Schumann en est un exemple.

Le premier mouvement de ce concerto fut écrit en 1841 et interprété par Clara Schumann sous le titre *Fantaisie en la mineur.* Les autres mouvements *(Intermezzo* et *finale)* furent ajoutés en 1845.

## AUDITION

### Premier mouvement

Ce premier mouvement est un *allegro* d'allure romantique où s'opposent des thèmes tantôt énergique (voir I), tantôt mélancolique (voir II) ou tendre, d'après la tonalité dans laquelle ce dernier est exposé (ce second thème entendu d'abord en *la* mineur est en effet transposé par la suite en *do* majeur (voir III).

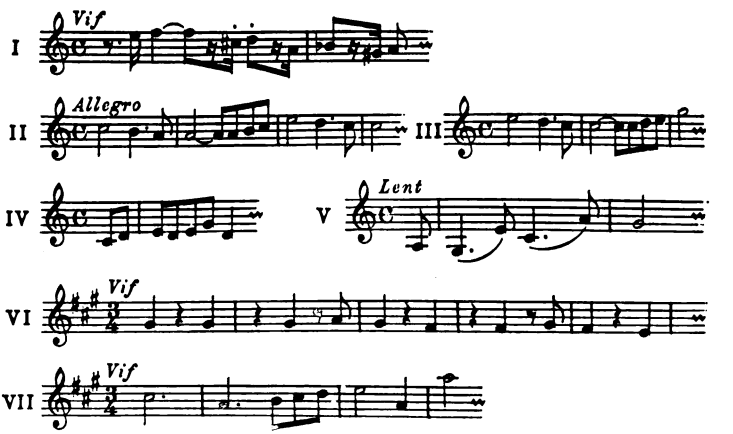
On remarquera également un troisième thème d'allure brillante (voir IV) qui subit de nombreuses modifications.

Vers la fin du mouvement, l'orchestre s'interrompt. Le piano, seul, fait entendre ce qu'on appelle une cadence, intermède qui permet au soliste de montrer toutes les ressources de sa technique.

Puis, piano et orchestre terminent ensemble en développant avec fougue le thème I.

### Second mouvement : intermezzo

Après un dialogue entre piano et orchestre, le violoncelle interprète le thème V. On sent dans cet *intermezzo* si poétique toute la sensibilité de Schumann.



**Troisième mouvement**

Ce finale est composé sur deux thèmes principaux particulièrement brillants. L'un bien rythmé, syncopé (voir VI), l'autre fougueux (voir VII). La couleur, le rythme, la vie qui se dégagent de ce mouvement donnent à ces pages un éclat exceptionnel.

## — *Les Amours du poète (extraits)*

Cette œuvre est constituée par seize lieder dont le texte est de Henri Heine (poète allemand, 1799-1856). Le poète y chante d'abord son amour, puis son désespoir et sa douleur après l'abandon de celle qu'il aime. Cet ensemble forme ce qu'on appelle un cycle de lieder.

On ne présentera pas toute l'œuvre à de jeunes auditeurs. Seuls les premier, troisième et dernier lieder peuvent faire l'objet d'une audition.

**AUDITION**

**Premier lied :**
*Im Wunderschönen Monat Mai*

Schumann chante la naissance de son amour.

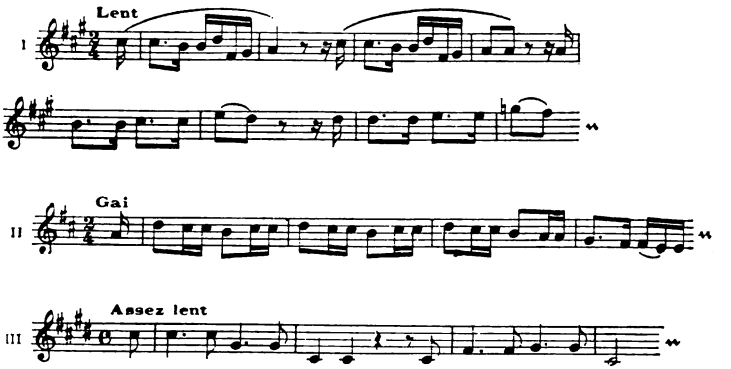
*Quand mai, des beaux jours du printemps,*
*Vint renouer la trame*
*Une amoureuse flamme*
*Soudain remplit mon âme.*

(Traduction de Jules Barbier, Partition aux Éditions Durand, Paris.)

Ce lied très court présente une même phrase musicale (voir I) chantée deux fois. Schumann y exprime son enthousiasme mêlé de tendresse, l'accompagnement de piano, par sa souplesse et sa sonorité enveloppante, créant une atmosphère de quiétude et de rêve.

**Troisième lied :**
*Die Rose, die Lilie, die Taube*

Une impression de joie, de fraîcheur et de légèreté se dégage de ce lied écrit sur une seule phrase musicale (voir II). Schumann ne pouvait mieux chanter son amour




naissant et le bonheur qu'il lui procure. Pour lui, il délaisse maintenant tout ce qui lui inspirait un amour fidèle, « l'aurore, la rose, le lys, la colombe ».

*Elle est pour moi la colombe, le lys,*
*Et l'aurore nouvelle !*

**Dernier lied :**

*Die alten, bösen lieder*

Le poète connaît maintenant la solitude et la douleur. Son amour perdu lui inspire ce dernier chant (voir III) :

*Chansons et rêveries,*
*Je porte votre deuil.*

Le poète demande qu'on lui donne un cercueil plus large que la tonne d'Heidelberg et plus long que le pont de Trêves pour y mettre sa joie, sa peine et son amour afin de le jeter ensuite dans l'océan, « vaste et large tombe qui sied au cercueil géant ».

Le piano fait entendre d'abord quelques accords brutaux puis, accompagnant le chanteur, il adopte un rythme implacable, persistant où l'on devine la dureté du destin qui frappe le poète. Puis, lorsque le chanteur s'est tu, le caractère de l'accompagnement change complètement. Schumann s'évade vers un autre monde où il espère trouver la consolation et le calme.

# *LISZT*
1811-1886

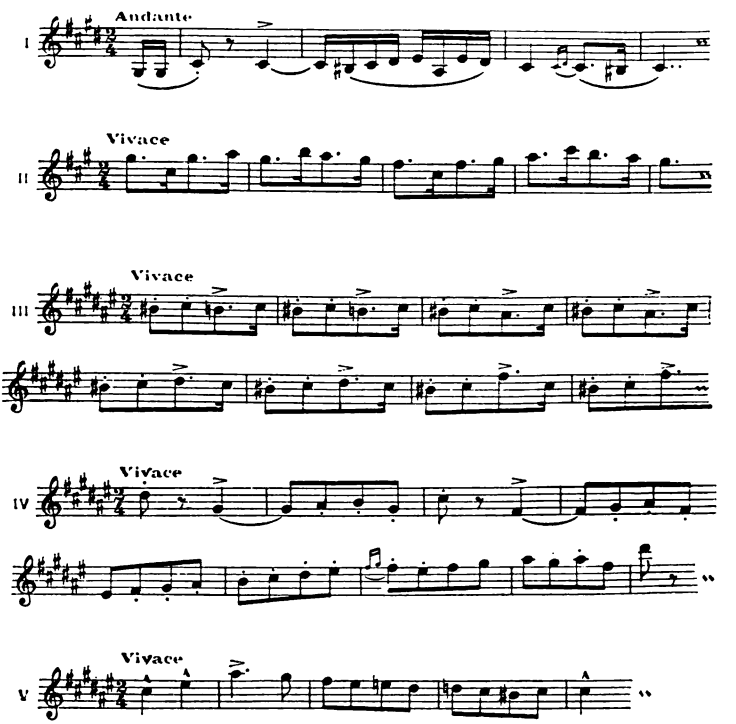
## L'AUTEUR

Franz Liszt est né en 1811 à Raiding, en Hongrie occidentale. Ayant commencé très tôt ses études de piano, il est à dix ans un virtuose. En 1824, il donne ses premiers concerts à Paris et à Londres. A quatorze ans, il écrit un opéra en un acte.

Ses tournées de concerts le mènent également en Italie, en Suisse, en Russie où il reçoit un chaleureux accueil.

En 1841, il fait la connaissance de Richard Wagner, qui devait épouser Cosima Liszt.

En 1844, Franz Liszt s'installe à Weimar où il se consacre davantage à la composition.



Comme chef d'orchestre, il s'efforce de faire connaître les œuvres de Wagner, Berlioz et Saint-Saëns.

En 1865, Liszt reçoit à Rome les ordres mineurs et devient l'abbé Liszt, puis poursuit sa carrière musicale en s'intéressant particulièrement aux jeunes pianistes, dont plusieurs deviennent de grands virtuoses.

Franz Liszt est mort à Vienne le 31 juillet 1886.

Il a composé des rapsodies hongroises ; des études pour piano ; *Les Préludes* (poème symphonique) ; *Faust-Symphonie ;* et des œuvres religieuses.

## *Rapsodie hongroise n° 2*

Liszt s'intéressait aux chants et aux danses des tziganes. Leur rythme tour à tour languissant ou vif, leur mélodie tendre ou animée lui ont inspiré dix-neuf rapsodies hongroises dont la seconde est la plus célèbre.

Dans cette œuvre, Liszt a transcrit et développé pour le piano divers airs tziganes, les plus caractéristiques (voir les thèmes). On y retrouve, enrichies par son adaptation, la débordante gaieté, la fierté, l'impétuosité de la musique tzigane.

# *WAGNER*
1813-1883

## L'AUTEUR

Richard Wagner est né à Leipzig en 1813.

Tout en poursuivant de très sérieuses études classiques, il s'intéresse vivement à la musique. Il admire notamment Beethoven et Weber.

A 21 ans, il est directeur de la musique au théâtre de Magdebourg puis devient chef d'orchestre à Königsberg et à Riga d'où il part pour Paris à 26 ans.

De 1839 à 1842, il séjourne donc à Paris où, ne pouvant faire jouer ses œuvres, il connaît la misère.

C'est à Dresde où il est chef d'orchestre à l'Opéra qu'il connaît ses premiers succès en 1843 avec *Rienzi* et *Le Vaisseau fantôme.*

Puis en 1848 il part pour la Suisse. Après un séjour de six années il rentre en Allemagne où il entreprend des tournées de concerts et poursuit la composition de ses œuvres dont voici la liste :

*Rienzi*, opéra ;
*Le Vaisseau fantôme*, opéra ;
*Tannhäuser*, opéra ;
*Lohengrin*, opéra ;
*Tristan et Isolde*, opéra ;
*Les Maîtres chanteurs*, comédie musicale ;

*Parsifal*, drame musical ;

et enfin quatre opéras qui, sous le titre *L'Anneau du Nibelung*, forment ce qu'on a appelé « La Tétralogie de Wagner. » Ce sont :

*L'Or du Rhin ;*
*La Walkyrie ;*
*Siegfried ;*
*Le Crépuscule des Dieux.*

Nous constatons que Wagner s'est entièrement consacré à la musique de théâtre dont il écrit lui-même le livret. Dans ce domaine il rompt avec les formes existantes en créant des œuvres d'une conception nouvelle (cette remarque est surtout valable pour les œuvres écrites après *Lohengrin*) : plus d'airs ou de duos séparés, emploi du *leitmotiv* (thème par lequel Wagner évoque un personnage, une idée, un sentiment, etc...,

et dont les différentes apparitions à l'orchestre sont intimement liées à l'action. Dans *Parsifal*, par exemple, vingt-quatre motifs sont employés : la lance, la souffrance, l'ardeur, Parsifal, le cygne, les cloches, etc.).

En 1864, le roi Louis II de Bavière accueille Wagner afin de lui permettre de poursuivre la composition de ses œuvres. Mais deux ans après Wagner le quitte et part pour la Suisse où il se marie en 1870 avec la fille d'un grand musicien, Cosima Liszt.

Il revient en Allemagne en 1872 et, en 1874, Louis II de Bavière avance la somme qui permet de construire à Bayreuth le théâtre spécialement conçu pour la représentation des opéras de Wagner.

Le 13 février 1883, Wagner meurt à Venise, foudroyé par une attaque d'apoplexie.

## *Lohengrin*

**a) Prélude du 1er acte**
**b) Récit du Graal**
**c) Prélude du 3e acte**

*Lohengrin*, opéra en trois actes et quatre tableaux, fut composé par Wagner — paroles et musique — en 1850.

Voici l'argument de cet opéra :

Au xe siècle, le prince de Brabant, sur son lit de mort, confie ses deux enfants Elsa et Godefroid à son ami Frédéric de Telramund. Quelque temps après, le jeune Godefroid disparaît.

Au premier acte, dans une prairie sur les bords de l'Escaut, le peuple est rassemblé devant le roi Henri. Frédéric de Telramund accuse Elsa, duchesse de Brabant, d'avoir tué son jeune frère pour revendiquer ensuite la couronne. Il déclare :

*C'est elle qui tua son frère,*
*Dès lors j'ai droit d'obtenir cette terre.*

Elsa ne répond pas à cette accusation. Elle attend le chevalier à la blanche armure qui doit venir la défendre et qu'elle vit en songe.

Il arrive, en effet, sur le fleuve, debout sur une nacelle que traîne un cygne.

*Je viens défendre l'innocence*
*Que l'on accuse injustement.*

dit-il au peuple. Puis, s'adressant à Elsa :

*Mon bras est prêt pour ta défense.*
*Si je remporte la victoire*
*Serai-je ton époux ?*

Elsa accepte mais doit jurer de ne jamais chercher à découvrir d'où il vient et quel est son nom.

Le chevalier défie alors Frédéric. Du duel qui s'engage doit jaillir la justice.

Frédéric tombe blessé. Pour tous, c'est la preuve de l'innocence d'Elsa.

Au second acte, Ortrude, femme de Frédéric, veut se venger en cherchant à faire naître le trouble dans l'esprit d'Elsa. Peu à peu cette méfiance envers le chevalier grandit et Elsa, le soir des fiançailles, malgré son serment, exige de son sauveur qu'il dévoile le mystère qui l'entoure.

Le chevalier décide alors de se faire connaître.

Au dernier acte, dans la plaine qui borde l'Escaut, devan le roi, Frédéric, Ortrude, Elsa et le peuple rassemblés, il livre son secret :

*Aux bords lointains dont nul mortel n'approche*
*Il est un burg qu'on nomme Montsalvat.*
*On garde un vase auguste dans ses murs :*
*C'est le Saint-Graal.*
*De le servir quiconque obtient la gloire*
*S'élève au rang d'un être surhumain.*
*Par lui le juste est sûr de sa victoire,*
*L'effort du crime expire sous sa main.*
*Son pouvoir est durable et sa force est sacrée*
*Tant que de tous il demeure inconnu.*
*Je vais parler puisqu'on l'ordonne.*
*Le Graal m'envoie et j'ai suivi sa loi,*
*Mon Père Parsifal ceint la couronne*
*Et Lohengrin, son chevalier, c'est moi.*

(Cette page est connue sous le nom de *Récit de Graal.*)

Lohengrin, chevalier du Saint-Graal, était donc venu défendre l'innocence. Il devait même, au bout d'un an, rendre la vie au jeune frère d'Elsa dont la curiosité a détruit le bonheur.

Et voilà qu'avance lentement sur le fleuve la nacelle traînée par le cygne. C'est à ce moment qu'Ortrude, heureuse du départ de Lohengrin, dévoile que c'est elle qui a changé en cygne le jeune Godefroid dans le but de nuire à Elsa.

Lohengrin se rend alors près du cygne et prie. La colombe du Graal apparaît et plane au-dessus de la nacelle. Le chevalier délivre alors de sa chaîne le cygne qui disparaît et fait place au jeune prince Godefroid de Brabant que Lohengrin remet à Elsa.

Puis, fidèle à sa loi, le chevalier du Graal guidé par la colombe part vers le mystérieux château de Montsalvat.

## AUDITION

### Prélude du premier acte

Le prélude de *Lohengrin* évoque tout d'abord le lointain domaine où Parsifal et ses chevaliers gardent le Saint-Graal. Écoutez ces accords joués dans l'aigu par les bois et les cordes (dès le début du disque). Ne dépeignent-ils pas la *pureté* de ce lieu mystérieux dont nul mortel n'approche ?

Puis commence (à 17 secondes) une longue phrase (voir I) interprétée par les cordes, sur laquelle est construit tout ce prélude. La profonde impression de *sérénité* qu'elle procure fait penser à Lohengrin, chevalier du Graal, « être surhumain dont la force est sacrée ».

Les premières notes de cette phrase exposent le *thème du Graal* (voir II), motif musical qui, dans toute la partition, symbolise Lohengrin.

L'audition de ce prélude permet de remarquer un acheminement progressif vers le grave de la phrase I jusqu'au moment où éclate aux cuivres le thème II rappelant la *puissance* et le pouvoir du chevalier du Graal. Par là Wagner n'a-t-il pas évoqué le voyage de Lohengrin venu jusqu'aux plaines de l'Escaut défendre Elsa ?

D'ailleurs, écoutons la fin de cette œuvre. Les accords aigus réapparaissent (à comparer avec les premières mesures de ce prélude) : Lohengrin revient au burg lointain de Montsalvat qui garde en ses murs le vase auguste, symbole de pureté, évoqué par les cordes qui font entendre pour terminer le thème du Graal (II).

### Récit du Graal

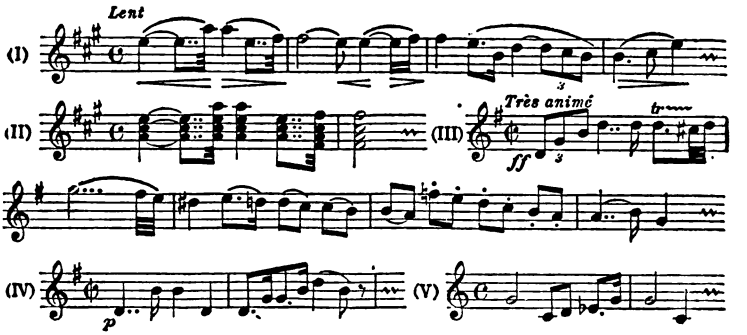
On retrouve dans cet air les différents caractères du prélude du premier acte : calme, pureté, sérénité.

Lohengrin y dévoile ses origines et le pouvoir dont il est investi (voir texte dans le chapitre « l'œuvre »).

Faire reconnaître le thème du Graal et la phrase musicale du prélude du premier acte joués par l'orchestre (thème I) à partir de « à son éclat ».

Même remarque à partir de « en lui l'ardeur ».

La curiosité du peuple est à son comble lorsque Lohengrin déclare : « Je vais parler puisqu'on l'ordonne. » L'accompagnement est plus agité. Mais à partir de « Le Graal m'envoie », tout l'intérêt se porte sur Lohengrin qui dévoile son nom alors que l'orchestre souligne simplement ses paroles par quelques accords.




**Prélude du troisième acte**

Cette page d'orchestre qui précède le lever du rideau du troisième acte évoque les réjouissances populaires qui saluent les fiançailles d'Elsa et de Lohengrin.

Faire découvrir l'éclat, la vivacité du motif qui apparaît dès le début de ce disque (voir III).

Un autre motif plus calme, chanté tout d'abord par le hautbois (voir IV à 1 minute 20) annonce par son rythme la marche des fiançailles que chantent les choristes au début du troisième acte.

Puis réapparaît le thème III.

Ce prélude qui s'enchaîne au théâtre au premier tableau du troisième acte (chœur des fiançailles et scène entre Elsa et Lohengrin) a été modifié, à la fin, pour permettre une audition en concert. Dans cette adaptation on entend un motif exposé par les trombones (voir V à 2 minutes 54) qui rappelle la phrase chantée par Lohengrin au premier acte, quelques instants après son arrivée, par laquelle il dit à Elsa : « Jure que sans connaître ni mon nom, ni mon être, tu garderas ta foi. »

Ce serment fait par Elsa au premier acte ne sera pas tenu au cours de la scène suivante. C'est pourquoi le rappel de ce thème à la fin du prélude du troisième acte est justifié.

## *Siegfried-Idyll*

Richard Wagner a composé cette œuvre en 1870 pour célébrer la naissance de son fils, Siegfried.

## AUDITION

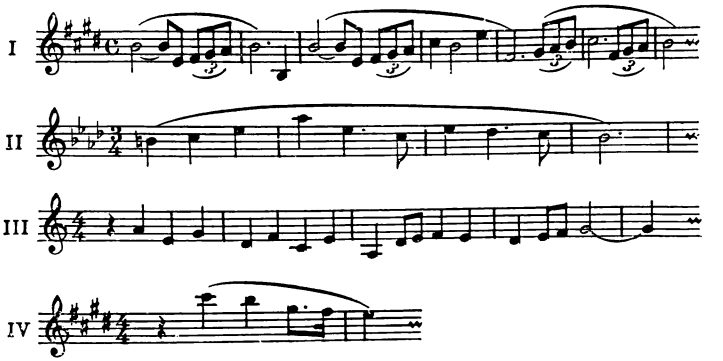
Cette œuvre est composée sur des thèmes empruntés à la tétralogie *L'anneau de Nibelung*. Richard Wagner, qui utilise dans ses opéras un orchestre très important n'a adopté, pour cette page d'une fraîcheur et d'un coloris incomparables, qu'un nombre limité d'instruments : une flûte, un hautbois, deux clarinettes, un basson, deux cors, une trompette et le quintette à cordes (premiers et seconds violons, altos, violoncelles, contrebasses).

Dans cette œuvre paisible et sereine, Wagner a exprimé son bonheur et sa tendresse à l'aide de thèmes qui évoquent, dans la tétralogie, l'amour de Siegfried et de la Walkyrie Brünnhilde, fille du dieu Wotan.

Le thème I apparaît dans le duo d'amour qui termine *Siegfried*, lorsque le jeune héros vient de délivrer Brünnhilde endormie sur un rocher au milieu d'un mur de feu. C'est le thème de la paix et de la pureté.

Le thème II évoque la joie de l'amour (appelé également « Siegfried, trésor du monde »), le thème III, plus viril, le lien d'amour ou la résolution de l'amour, et le thème IV, le sommeil de Brünnhilde.

On distingue également, dans le milieu de l'œuvre, le chant clair et alerte de l'oiseau qui retentit dans la page célèbre « Les murmures de la forêt » (*Siegfried*, acte II).




*A de jeunes auditeurs, peut être également présenté un extrait des « Maîtres Chanteurs » (Danse des apprentis et Entrée des Maîtres) dont l'enregistrement figure dans le 2e album « Initiation aux œuvres musicales » (5 disques « La Voix de son Maître »).*

# *GOUNOD*
1818-1893

## L'AUTEUR

Né à Paris en 1818, Charles Gounod a dix ans lorsque meurt son père, prix de Rome de gravure. Après avoir reçu de sa mère, excellente musicienne, ses premières leçons de piano, il poursuit ses études au conservatoire de Paris et obtient à vingt-et-un ans le premier grand prix de Rome.

Parmi ses nombreuses œuvres, on retient particulièrement : *Faust* (1859) ; *Mireille* (1864) ; *Roméo et Juliette* (1867).

Gounod est mort à Paris en 1893.

## *Mireille (ouverture)*

Gounod doit son succès à la richesse et à l'élégance de ses mélodies, à leur simplicité, à leur diversité. Si, dans ses opéras, toutes les pages ne sont pas d'égale valeur, on reconnaît cependant que Gounod a écrit des scènes remarquables où l'accent dramatique est traduit avec une vérité incomparable. C'est le cas de *Faust*, opéra créé en 1859 et qui connaît encore aujourd'hui un succès considérable.

L'ouverture de *Mireille* est également très connue et les enfants l'entendront avec plaisir.

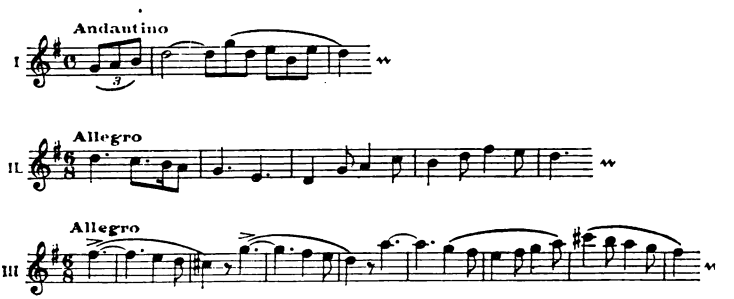
*Mireille*, pièce en quatre actes, fut créée en 1864. Inspirée de l'œuvre de Mistral, elle fut composée à Saint-Rémy-de-Provence. Gounod voulait ainsi trouver sur place l'ambiance dans laquelle se déroule l'action.

Mireille désire épouser le vannier Vincent, mais son père lui destine le bouvier Ourrias qui, pour se débarrasser de Vincent, le provoque et le blesse. Mireille se rend au pèlerinage des Saintes-Maries-de-la-Mer pour que soit sauvé son ami mais, accablée par le soleil, elle tombe et meurt.

Gounod a écrit une seconde version de la fin de ce drame. Après avoir obtenu le pardon de son père, Mireille connaît le bonheur près de Vincent. Le musicien restait ainsi dans la tradition de l'opéra-comique de l'époque, qui demandait des dénouements moins pénibles.

## AUDITION

L'ouverture ne prépare nullement au drame qui se joue. C'est un divertissement agréable qui brosse le décor, évoque le charme de Mireille et la tendresse qui l'unit à Vincent.




C'est d'abord une introduction modérée de caractère champêtre (voir I), puis une pastorale allègre dont le thème (voir II) sera plusieurs fois entendu. Dans le même mouvement apparaît ensuite la phrase chantée par Vincent à Mireille dans le duo du premier acte, lorsqu'il dit :

*Comme Vincent,*
*Chacun ici*
*Peut vous le dire,*
*D'un regard tendre et caressant*
*Chacun vous suit*
*Et vous admire.*

Un mouvement animé termine cette ouverture dans une ambiance joyeuse qui rappelle les fêtes populaires et les farandoles. (Partition aux Éditions Choudens.)

# *SMETANA*

1824-1884

## L'AUTEUR

Friedrich Smetana, compositeur tchèque, est né en 1824.

Très jeune, il donne des concerts comme pianiste virtuose sous la direction de Liszt dont il est un fervent admirateur. Les œuvres de Berlioz l'enthousiasment également.

Il fonde à Prague une École de musique en 1854 et part deux ans plus tard en Suède où, de 1856 à 1866, il occupe les fonctions de maître de chapelle.

A son retour à Prague il est nommé chef d'orchestre au théâtre.

Principales œuvres : *Un quatuor en si mineur ; Ma Patrie* (ensemble de six poèmes symphoniques) ; *La Fiancée vendue* (opéra-comique).

Smetana écrit des œuvres spontanées, simples, en puisant très souvent son inspiration dans les chants populaires de son pays. Avec Dvorak (1841-1904), il dote la Tchécoslovaquie d'une musique nationale.

La surdité légère dont Smetana souffre pendant toute sa jeunesse empire avec le temps et lui cause un bourdonnement constant dans les oreilles. Ce mal s'aggrave d'ailleurs, attaquant le cerveau, et c'est dans un asile de Prague que Smetana meurt en 1884.

## *La Moldau*

*La Moldau* est extraite des six tableaux symphoniques composés par Smetana sous le titre « Ma Patrie ».

Dans cette œuvre l'auteur a évoqué la principale rivière de la Bohême depuis sa source jusqu'à l'Elbe en décrivant les aspects différents des régions traversées.

Il n'est d'ailleurs pas inutile de donner préalablement quelques détails relatifs à cette région de Bohême ; ils permettront de mieux suivre le plan musical.

La Moldau prend sa source dans une région montagneuse de faible altitude où s'étendent d'immenses forêts qui bordent d'ailleurs toute la haute vallée de cette rivière.

Après un coude, elle se dirige vers le Nord et traverse une campagne découverte au sol sec où les villages sont plus nombreux.

Puis elle pénètre dans des gorges à l'aspect rude et fantastique ; la rivière coule au fond d'un défilé qui atteint parfois 300 mètres de hauteur. Dans ces gorges se trouve le passage connu sous le nom des rapides de Saint-Jean.

Puis c'est Prague qui accueille la Moldau.

La rivière passe devant le palais massif « aux mille fenêtres » qui le dominent et, délaissant l'imposante cathédrale au dôme de bronze vert, poursuit sa route pour aller se jeter dans l'Elbe.

En descendant ainsi le cours de la Moldau on peut résumer les différents aspects du paysage :

1° Source ;
2° Haute vallée, forêts ;
3° Campagne ;
4° Gorges : rapides de Saint-Jean ;
5° Prague ;
6° Le confluent.

La compréhension de l'œuvre devient maintenant extrêmement aisée.

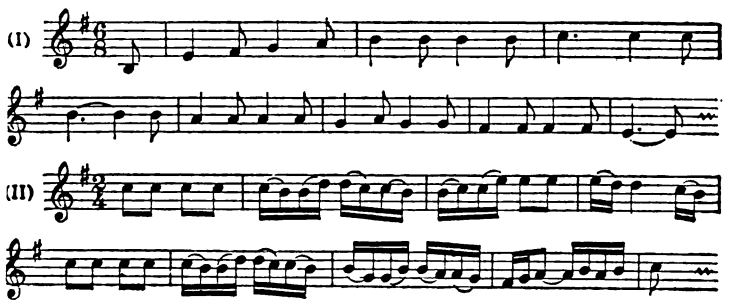
## AUDITION

Imaginez, dès les premières mesures, le petit ruisseau qui, heurtant les rugosités du sol, descend légèrement le long du flanc de la montagne (dessins rapides des bois, pizzicati des cordes).

A 54 secondes le mouvement des basses annonce que la rivière est maintenant formée et avec elle nous commençons ce voyage musical.

Mais où sommes-nous ?

Smetana le précise aussitôt en faisant entendre le thème I



qui rappelle un chant populaire de Bohême et auquel il a donné une grande importance dans cette œuvre.

Après plusieurs auditions de ce thème pendant lesquelles l'orchestre dépeint la marche incessante et le débit de plus en plus important de la rivière, la forêt est évoquée par des sonneries de cors qui retentissent à 2 minutes 49. Les chasses sont en effet fréquentes dans les immenses forêts qui bordent la haute vallée de la Moldau.

Un thème de danse populaire simple et bien rythmé (voir II) transporte ensuite l'auditeur dans la campagne tchèque. Mais le soir, peu à peu, interrompt les danses dont les accents s'apaisent.

Une note tenue par le cor et l'entrée des bois évoquent alors un paysage paisible, la nuit. La Moldau poursuit sa course, calmement, sous le clair de lune : écoutez le balancement des bois sur lequel chantent les violons.

Puis le mouvement se précipite peu à peu : c'est l'aurore.

La vie reprend donc autour de la rivière. Reconnaissez-vous le thème I ?

Nous arrivons ensuite aux rapides de Saint-Jean, dans les gorges. Par ses accents et son mouvement, la musique dépeint ce paysage à l'aspect dur et sauvage.

Puis, ces gorges franchies, c'est enfin Prague. Le thème I prend alors une expression triomphante et joyeuse : le musicien salue ainsi l'entrée de la Moldau dans la capitale. Des accords puissants évoquent l'imposante cathédrale et l'immense palais.

Puis, parvenant au terme de son cours, la Moldau se perd dans les eaux de l'Elbe. Progressivement l'orchestre s'apaise : La Moldau n'est plus.

Deux accords servent de conclusion à cette œuvre.

*Cette œuvre figure intégralement (interprétation et présentation) dans le 1er album « Initiation aux œuvres musicales » (4 disques « La Voix de son Maître »).*

# *BORODINE*

1834-1887

## L'AUTEUR

Alexandre Borodine est né en 1834 à Saint-Pétersbourg. De sérieuses études lui procurent une haute situation comme chirurgien et chimiste ; il écrit des traités scientifiques remarquables et, désirant voir les femmes recevoir la même instruction que les hommes, il fonde pour elles une école de médecine où il enseigne.

Malgré cette tâche, Borodine étudie la musique. Il joue du violon, de la flûte et surtout du piano ; il est en effet l'un des meilleurs pianistes de son temps.

Puis il écrit. Composer est pour lui « un repos, une récréation qui le détourne de son labeur. »

Principales œuvres :

*Le Prince Igor* (opéra), dont un extrait est particulièrement connu : les danses polovtsiennes.

*Deux symphonies.*

*Des mélodies.*

*Dans les steppes de l'Asie centrale* (poème symphonique).

D'autres musiciens se sont unis à Borodine pour former ce qu'on a appelé « Le Groupe des Cinq ». Ce sont :

Moussorgski (1839-1881) : *Boris Godounov* (opéra) ; *Une nuit sur le Mont Chauve : Tableaux d'une Exposition.*

César Cui (1835-1918) : *Le Prisonnier du Caucase* (opéra).

Balakirev (1837-1910) : *Russia* (opéra) ; *Thamar* (poème symphonique).

Rimsky-Korsakov (1844-1908) : *Le Coq d'Or* (opéra) ; *Shéhérazade* (poème symphonique).

Ces cinq compositeurs font renaître la musique russe en écrivant des œuvres remarquables inspirées par la chanson populaire de leur pays. Mélodie, rythme, tonalité et expression trouvent ainsi leur source dans le riche folklore de la Russie : une musique nationale est née.

Célèbre professeur à l'Académie de médecine et de chimie militaire, musicien éminent ayant participé à la renaissance artistique de son pays, homme renommé pour sa grande bonté, Borodine meurt à 53 ans (en 1887), à Saint-Pétersbourg.

# *Dans les steppes de l'Asie centrale*

C'est un *poème symphonique.* La musique évoque donc un argument dont voici le texte :

« Dans le silence des steppes sablonneuses de l'Asie Centrale retentit le premier refrain d'une paisible chanson russe. On entend aussi les sons mélancoliques des chants de l'Orient, puis le pas des chevaux et des chameaux qui s'approchent. Une caravane escortée par des soldats russes traverse l'immense désert, s'abandonnant avec confiance à la garde de la force guerrière russe.

« La caravane s'avance toujours. Les chants des Russes et ceux des indigènes se confondent dans la même harmonie, leurs refrains se font entendre longtemps dans le désert et finissent par se perdre dans le lointain. »

## AUDITION

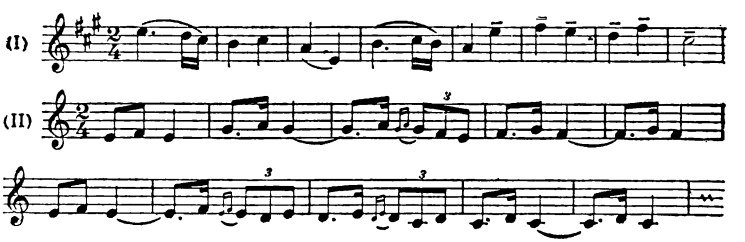
Au début de l'œuvre, les violons attaquent une note aiguë *(mi)* que nous entendons très longtemps.

Qu'évoque-t-elle ?

La monotonie de la steppe traversée par la caravane ou l'horizon immobile et lointain de ces immenses plaines ?

A 8 secondes, le thème I apparaît, joué par la clarinette puis par le cor ; c'est la chanson que fredonnent au loin les soldats russes gardiens de la caravane.

A 40 secondes, les altos et violoncelles font entendre des contretemps qui marquent le rythme régulier de la marche de la caravane, « le pas des chevaux et des chameaux ». Ils sont un élément important dans la construction de cette œuvre.



Le thème, II qui évoque le chant des indigènes de l'Orient, est joué à 1 minute 2 secondes par le cor anglais (instrument de la famille du hautbois, mais dont la tessiture est un peu plus grave).

A 1 minute 45, entendez encore le *mi* tenu et les contretemps.

La caravane avance doucement et ses chants s'amplifient de plus en plus. Le thème I est chanté par les bois, les cuivres, puis l'orchestre le joue avec force : la caravane est maintenant tout près de nous.

Le chant des gardiens russes (thème I) fait place aux contretemps et au *mi* tenu dont nous connaissons la signification : marche régulière vers un horizon qu'on ne parvient pas à atteindre.

Le chant de l'Orient (thème II) réapparaît chanté par les violons qui évoquent la richesse et la volupté de ces pays lointains.

Puis « le chant des Russes et celui des indigènes se confondent dans la même harmonie » : c'est ce qu'exprime la superposition des thèmes I et II.

Enfin, le calme revient peu à peu. On entend alors un court divertissement sur les premières notes du thème I, puis les contretemps disparaissent progressivement. La caravane s'est éloignée.

La flûte joue une dernière fois le thème I que chantent les soldats russes dans le lointain pendant que le *mi* aigu réapparaît aux violons.

Le chant se perd dans les steppes immenses de l'Asie Centrale, et comme cette œuvre, ce long voyage semble ne jamais devoir se terminer.

# *SAINT-SAENS*

1835-1921

**L'AUTEUR**

Né à Paris en 1835, d'une famille normande, Camille Saint-Saëns mourut à Alger en 1921.

Ce grand Maître français, également pianiste virtuose, a toujours eu le souci de la clarté, de l'équilibre. C'est pourquoi sa personnalité ne se laissera pas influencer par des compositeurs tels que Berlioz en France et Wagner en Allemagne, ses aînés de plus de vingt ans, qui révolutionnaient la musique avec leurs idées nouvelles.

Saint-Saëns, au contraire, s'est attaché aux grands Maîtres du XVIII^e siècle, tel Mozart, dont il a étudié et aimé les œuvres.

Il fut organiste à l'église de la Madeleine à Paris, de 1858 à 1877, et enseigna le piano à l'École Niedermeyer où il eut Fauré et Messager comme élèves.

Voici quelques-uns de ses principaux ouvrages :

*Le Carnaval des animaux*, suite ;
*Samson et Dalila*, opéra ;
*La Danse macabre*, poème symphonique ;
*Le Déluge*, oratorio ;
*Suite Algérienne*, pour orchestre ;
*Trois symphonies*, dont la 3^e avec orgue.

## *Le Carnaval des animaux*

Saint-Saëns a voulu décrire en musique les allures, les voix, les cris, les mouvements du lion, des kangourous, des poules, des oiseaux, des ânes, etc.

C'est donc un divertissement que nous aurons grand plaisir à entendre.

*Note :* Il est préférable de faire entendre chacune des *pièces* avant de la commenter. Cette *première audition* peut être suivie d'un échange de vues qui est souvent très intéressant, les enfants communiquant ainsi leurs impressions.

En ce qui concerne la *seconde audition* avec commentaires, il est souhaitable qu'elle soit faite avec la participation active des élèves qui diront, par exemple, pourquoi Saint-Saëns a évoqué le kangourou de telle façon, le cygne de telle autre.

Le maître les aidera dans ces recherches et donnera tous les autres détails qu'il est impossible de deviner.

Ce *Carnaval des animaux* peut être considéré comme un divertissement, une plaisanterie. C'est cependant une œuvre remarquable qui illustre parfaitement la science et l'esprit de Saint-Saëns.

## AUDITION

### Introduction et marche royale du lion

Après une brève introduction que termine un accord brusque, le piano imite une fanfare de trompettes qui annonce un important personnage : le lion, roi des animaux.

La marche commence, imposante et bien rythmée. Sa mélodie évoque un pays lointain où le lion aime vivre (voir I).

Voici maintenant le rugissement de la bête que le piano s'efforce d'imiter.

Puis la marche reprend, majestueuse et l'on entend à nouveau les cris terribles du lion.

### Poules et Coqs

L'imitation est si parfaite qu'il n'y a pas lieu de préciser que nous voici transportés dans la basse-cour.

Écoutez le caquetage des poules, leurs gloussements ; reconnaissez le chant du coq.

### Hémiones

Ces animaux rapides, ânes sauvages des déserts de Mongolie, sont évoqués par le piano qui joue des traits légers et vivaces.

### Tortues

Pour bien comprendre ce divertissement, sachez que Saint-Saëns a employé un motif de quadrille que l'on dansait autrefois sur un rythme accéléré. Il le fait entendre dans un mouvement très lent (voir II).

C'est une manière originale et particulièrement heureuse d'évoquer la lenteur de la tortue.

(Apprendre par cœur toute la phrase exposée dès le début par les violons et le piano, puis la chanter quatre fois plus vite afin de reconstituer le quadrille.)

### Éléphant

Un éléphant va danser...

Le piano, par des accords pressants, marque le rythme et la danse commence.

Ce motif est joué par les contrebasses, instruments graves aux sonorités lourdes. Si nous chantons cet air avec douceur, nous imaginons un menuet dansé avec grâce à la cour de Louis XIV. Quel contraste et quelle ironie !

Mais Saint-Saëns a trouvé un autre moyen comique pour décrire l'allure pesante de l'éléphant. Voici en effet un *second motif* interprété de la même façon.

Ce thème (voir III) emprunté à Berlioz évoque, dans la *Damnation de Faust*, la danse des sylphes, esprits de l'air délicats et gracieux. Mais... naturellement ce sont des violons qui l'interprètent avec un charme et une finesse incomparables (se reporter au commentaire du ballet des Sylphes).

La comparaison des sylphes et de l'éléphant, la transposition grossière du thème, ajoutée à l'évocation d'un menuet, sont des procédés habiles qui provoquent le rire.

### Kangourous

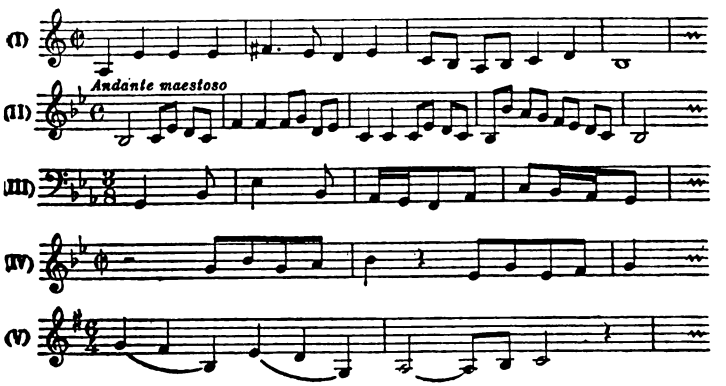
Écoutez le piano imiter les bonds légers et élégants du kangourou, ses arrêts qu'interrompt chaque fois, sans doute, quelque bruit qui l'inquiète.

### Aquarium

Évocation ravissante que suggère une musique gracieuse et « brillante ». N'évoque-t-elle pas en vous les gracieux mouvements des poissons, leur balancement régulier, les bulles d'air qui montent à la surface (arpèges au piano) et aussi le rayon de soleil qui illumine ce charmant tableau ?

### Personnages à longues oreilles

Un âne brait ; écoutons-le.




*Publié avec l'autorisation de MM. Durand et Fils, éditeurs-propriétaires, 4, place de la Madeleine, Paris.*

### Le Coucou au fond des bois

Le piano évoque ici la majesté et le calme de la forêt et le coucou (la clarinette) chante sur les deux mêmes notes.

### Volière

Écoutez la flûte et les violons ; vous imaginerez aisément ce que Saint-Saëns a voulu décrire : l'agitation des oiseaux, leurs chants.

### Fossiles

Quelques explications s'imposent car la musique devient ironique (rappelez-vous la danse de l'éléphant).

L'auteur a voulu évoquer les débris de plantes ou d'animaux enfouis dans le sol depuis très longtemps. Travail délicat !

Mais voici ce que Saint-Saëns a imaginé.

Il emprunte le premier motif à l'une de ses œuvres dont le titre justifie sa présence ici : *La Danse macabre.* Un instrument aux sonorités nouvelles qui évoquent des choquements d'os (le xylophone) joue ce thème (voir IV).

Nous entendons maintenant au piano un vieil air français : *Ah ! vous dirai-je maman*, puis la trompette, quelques instants après, joue *Au clair de la lune.* (Écoutez attentivement afin de les reconnaître.)

La danse macabre reprend et voici que la clarinette fait entendre un air qui rappelle la musique italienne au début du XIX^e^ siècle, dont *Le Barbier de Séville* de Rossini est un exemple.

Le style si caractéristique de cette musique est pour Saint-Saëns l'objet d'une plaisanterie assez cruelle puisqu'il la classe parmi les fossiles.

Le thème de la danse macabre termine enfin ce divertissement malicieux.

### Le Cygne

Un violoncelle chante une mélodie calme et noble (voir V) qui fait penser aux vers de Sully Prudhomme, extraits des *Solitudes* (1869) :

*Le cygne chasse l'onde avec ses larges palmes*
*Et glisse...*
. . . . . .
*Sa grande aile l'entraîne ainsi qu'un lent navire.*
. . . . . .
*Il va d'une tardive et languissante allure.*

Le piano qui accompagne complète cette image en décrivant les rides légères qui effleurent la surface de l'eau au passage du cygne.

**Pianistes et finale**

Quelle idée ! Voici les pianistes comparés aux animaux ! Pourquoi cette cruauté ?...

Écoutons-les jouer leurs exercices avec une régularité d'automates, sans nuances, sans goût et nous constaterons que la plaisanterie de Saint-Saëns n'est pas tout à fait déplacée...

Trois accords à l'orchestre et le *finale* commence. Mêlés à une nouvelle phrase d'allure simple et plaisante vous reconnaîtrez des motifs rappelant la rapidité des hémiones (au piano), le caquetage de la poule, les sauts du kangourou et le braiment de l'âne. C'est le carnaval qui se termine dans l'allégresse générale.

*Deux extraits du « Carnaval des animaux » sont présentés dans le 1er album « Initiation aux œuvres musicales » (4 disques « La Voix de son Maître »).*

## *Danse macabre*

La *Danse macabre* est un poème symphonique.

C'est donc une œuvre écrite pour un orchestre d'après un poème, le rôle de la musique consistant à en évoquer la trame et le caractère.

C'est un poème de Henri Cazalis (Jean Lahor) qui a inspiré Saint-Saëns en 1874 :

**Danse macabre**

*Zig et Zig et Zig, la Mort en cadence*
*Frappant une tombe avec son talon,*
*La Mort à minuit joue un air de danse,*
*Zig et Zig et Zag, sur son violon,*
*Le vent d'hiver souffle, et la nuit est sombre ;*
*Des gémissements sortent des tilleuls ;*
*Les squelettes blancs vont à travers l'ombre,*
*Courant et sautant sous leurs grands linceuls.*
*Zig et Zig et Zig, chacun se trémousse,*
*On entend claquer les os des danseurs.*
. . . . . .
*Mais psit ! tout à coup on quitte la ronde,*
*On se pousse, on fuit, le coq a chanté.*
. . . . . .

## AUDITION

La nuit est calme, la harpe douze fois répète le son *ré* : Minuit !

Puis, pizzicato (en pinçant les cordes), violoncelles et contrebasses font entendre une série de sept sons sourds : la Mort elle-même, « frappant une tombe avec son talon », est venue donner le signal de la danse dont elle sera le ménétrier.

Écoutez, elle accorde son violon (à 33 secondes du début). Accords sinistres (voir I) qui précèdent le premier thème très rythmé de cette valse macabre exposé d'abord par les flûtes (voir II).

Les violons répètent cette phrase, puis (à 55 secondes du début) le violon solo fait entendre un deuxième thème de valse aux accents quelque peu douloureux (voir III).

Retenez bien ces deux thèmes (II et III) et surtout le rythme des cinq premières notes du premier (voir IV). Saint-Saëns a construit toute son œuvre sur ces seuls éléments que vous reconnaîtrez aisément.

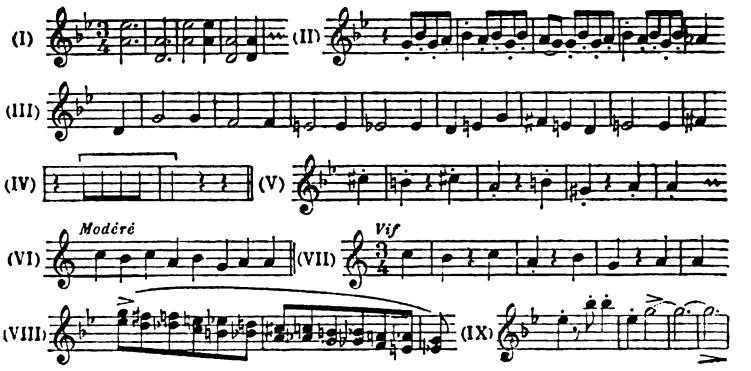
A 1 minute 25 du début, nouvel appel de la Mort qui réaccorde son violon. Deux accords forts ; est-ce la réponse des morts ? Cette fois, tous les fantômes sont apparus et la danse générale commence (premier et deuxième thèmes alternent).

A 2 minutes du début, flûtes, hautbois, clarinettes font entendre quatre fois de suite le rythme extrait du premier thème (voir IV) et pour la première fois, accompagnant ces instruments, l'on entend le xylophone (instrument formé de lames de bois de longueurs différentes posées sur des supports : on frappe ces lames à l'aide de deux petits maillets de bois). Sa sonorité évoque le vers de Jean Lahor :

*On entend claquer les os des danseurs.*

Puis, pour la troisième fois, la Mort accorde son violon (à 2 minutes 10). Aussitôt après commence un divertissement au cours duquel vous reconnaîtrez le deuxième thème (III) qui a perdu son caractère douloureux et devient énergique ; il est d'abord exposé par les bassons et les violoncelles, puis par les cors et les seconds violons, puis par les hautbois, les clarinettes et premiers violons ; les trompettes le répètent et enfin les trombones le font entendre une cinquième fois. Pendant ces diverses expositions du thème, les autres instruments évoquent une foule toujours plus nombreuse et plus agitée.

A 2 minutes 45, les bois (flûtes, hautbois, clarinettes et bassons) rappellent le rythme du deuxième thème (III), mais la mélodie en est changée (voir V). Ce nouveau thème n'évoque-t-il pas le *Dies irae*, le chant des morts ? Chantez-le (voir VI), transformez-en le rythme (voir VII) et vous vous apercevrez que Saint-Saëns s'est volontairement inspiré du




*Publié avec l'autorisation de MM. Durand et Fils, éditeurs-propriétaires, 4, place de la Madeleine, Paris.*

*Dies irae* qui, ainsi transformé, devient ironique, sarcastique ; ce sont les bois qui le jouent d'abord, les violons le reprenant ensuite.

A 3 minutes 10, le violon solo fait entendre le deuxième thème (III) qui retrouve ici son expression première et se transforme même jusqu'à devenir voluptueux : satisfaction de la Mort devant un tel sabbat.

Puis (à 3 minutes 45), « le vent d'hiver souffle », décor indispensable à la danse des squelettes qui se poursuit inlassablement « dans la nuit sombre ».

Après un court divertissement plein de fougue où l'on entend les premières notes du deuxième thème, puis celles du premier thème, tout semble se calmer. Le rythme IV apparaît aux timbales, faiblement, puis des descentes chromatiques des bois (voir VIII) font penser aux vers du poète :

*Des gémissements sortent des tilleuls.*

La Mort, ménétrier infatigable, réaccorde son violon, peu à peu les squelettes se regroupent, le vent souffle et la valse obsédante reprend plus animée que jamais lorsque les deux thèmes (II et III) apparaissent simultanément (thème III aux trombones, thème II à tous les autres instruments).

L'animation est à son comble quand « tout à coup on quitte la danse » : le coq chante ; c'est le hautbois qui évoque ce chant (voir IX).

*On se pousse, on fuit.*

Le violon solo fait entendre le dernier chant de la Mort qui disparaît : c'est l'adieu à la nuit.

Brefs rappels lointains du rythme IV.

Le peuple des morts à retrouvé sa tombe.

# *Samson et Dalila (scène de la meule)*

Cet opéra en trois actes et quatre tableaux, terminé en 1874, fut créé à Weimar en 1877 par Liszt. Ce n'est qu'en 1892 qu'il fut représenté à l'Opéra de Paris.

L'action se passe à Gaza, en Palestine. Des Hébreux se lamentent et implorent le Dieu d'Israël de prendre en pitié leur misère et leur douleur. Mais Samson arrive et, fort de sa puissance, leur promet la liberté.

Abimélech, le satrape de Gaza, attiré par le bruit, survient alors avec des soldats philistins :

*Invoquez plutôt la clémence*
*De ceux qui furent vos vainqueurs.*

Samson se révolte. Abimélech veut alors le frapper de son épée. Samson la lui arrache des mains et le tue. Les Philistins s'éloignent devant la force de Samson.

Mais Dalila, une Philistine, parviendra à entraîner Samson dans sa demeure et le livrera aux soldats philistins après lui avoir arraché le secret de sa force.

C'est pourquoi, au premier tableau du troisième acte, Samson se trouve dans la prison de Gaza, les cheveux coupés, aveugle (voir ci-après, « Scène de la meule »).

Au second tableau, les Philistins assistent, à l'intérieur du temple de Gaza, à une cérémonie de sacrifice au cours de laquelle ils célèbrent leur dieu Dagon. Samson, placé entre deux colonnes, est accablé par la douleur et semble prier pendant que se déroule cette cérémonie. Dans une sublime action de foi, il supplie son Dieu de lui rendre sa force première afin de se venger en écrasant tous les Philistins. Il parvient alors à écarter les deux colonnes et le temple s'écroule au milieu des cris.

## AUDITION

C'est par cette scène admirable que débute le troisième acte, alors que Samson, prisonnier des Philistins, est seul et tourne une meule.

Le prélude d'orchestre évoque l'accablement de Samson et rythme ses mouvements. Un thème, exposé à la sixième mesure (partition aux Éditions Durand), rappelle les lamentations du peuple hébreu (voir I).

Puis, Samson, dans un récit poignant, implore le Seigneur :

*Pitié ! Seigneur !*
*Pitié pour ma faiblesse !*

La douleur de Samson est évoquée à l'orchestre par un thème dont on notera plusieurs répétitions (voir II).

Les Hébreux esclaves (en coulisse) reprochent à Samson de les avoir trahis.

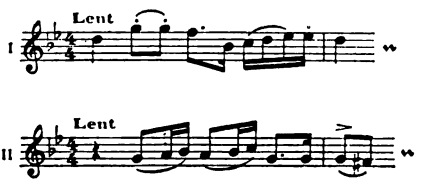
Samson demande grâce à nouveau pour tous les maux qu'Israël a soufferts, mais le chœur des Hébreux lui répond :

*Dieu nous confiait à ton bras*
*Pour nous guider dans les combats.*
*Samson ! qu'as-tu fait de tes frères ?*
*Qu'as-tu fait du Dieu de tes pères ?*

Samson offre sa vie en sacrifice, mais le chœur s'élève, plus animé et le dialogue devient pathétique.

Dans une dernière phrase déchirante, Samson bénit la main qui le frappe et supplie le Seigneur afin que ses frères échappent aux ennemis.

Dans la dernière mesure de cette scène, l'orchestre fait entendre le thème des lamentations (voir I).




Autorisation Durand et Cie, éditeurs-propriétaires, Paris.

# *Georges BIZET*

1838-1875

## L'AUTEUR

Georges Bizet est né à Paris, en octobre 1838.

Ses dons exceptionnels le font entrer à 9 ans au Conservatoire de Paris où, au terme de brillantes études, il obtient le Prix de Rome en 1857. Il avait à peine 19 ans.

Bizet admire les œuvres de Beethoven, de Berlioz et de Schumann. Par contre, hostile à l'Opéra italien (à Rossini notamment), il crée un Opéra français libéré de ces traditions et apporte à la musique sa jeunesse, sa spontanéité et son ardeur.

Principales œuvres :

*Les Pêcheurs de perles* (opéra comique).
*Jeux d'enfants* (pièces pour piano à 4 mains).
*Patrie* (ouverture).
*L'Arlésienne* (musique de scène).
*Carmen* (opéra-comique).

La mort prématurée de ce grand musicien ne lui permet pas de goûter la joie du succès. Il meurt, en effet, à 37 ans, dans sa propriété des environs de Paris (à Bougival) quelque temps après la première représentation de *Carmen*, qui n'a obtenu qu'un accueil réservé.

## *L'Arlésienne (extraits)*

C'est en 1872 que Bizet écrit la musique de scène pour le drame d'Alphonse Daudet : *L'Arlésienne.*

Voici l'argument de la pièce :

### Acte premier

Premier tableau. — Rose Mamaï, veuve depuis quinze ans, dirige en Provence, sa ferme du Castelet. Elle a deux fils, Frédéri, qui a vingt ans, et l'Innocent, demeuré hélas ! stupide et naïf. Or, Frédéri a connu une Arlésienne dont il veut faire sa femme, projet que le vieux Balthazar, berger du mas, estime dangereux. Connaît-on cette fille de la ville et que gagnera Frédéri à une alliance qui, de toutes façons, ne peut lui convenir ? Vivette, jeune paysanne, aurait été pour lui une femme parfaite. Mais les renseignements obtenus à

Arles par le frère de Rose Mamaï, le joyeux patron Marc, sont excellents : Frédéri pourra épouser l'Arlésienne. La famille est en joie et l'on boit à la santé des futurs époux. Survient Mitifio, gardian de Camargue, que reçoit le vieux Balthazar. Cet homme veut, lui, épouser l'Arlésienne et s'opposera au mariage de Frédéri. Et ce dernier, à qui son grand-père demande de renoncer au mariage prévu, en est désespéré.

### Acte deuxième

Deuxième tableau. — Au bord du Vaccarès, Rose Mamaï cherche son fils... Celui-ci ne peut surmonter sa douleur et elle redoute le pire. Elle supplie Vivette de lui plaire pour le guérir. Les deux femmes s'écartent tandis que Balthazar découvre Frédéri caché et qui a refusé de se montrer à l'appel de sa mère. Le vieux berger moralise alors le pauvre jeune homme. Le devoir, c'est de vivre malgré notre douleur. Il laisse seul Frédéri qui, aussitôt, s'abandonne à son désespoir. Vivette paraît, qui essaie, bien maladroitement, de se rendre aimable. Frédéri, furieux, brutalise la jeune fille, l'insulte même et s'enfuit, fou de douleur. Rose Mamaï, arrivant sur ces entrefaites, décide de sauver Frédéri à tout prix.

Troisième tableau. — Conseil de famille au Castelet. En l'absence de Frédéri, Rose Mamaï propose aux siens d'accepter ce mariage déshonorant. Balthazar s'indigne et dit tout haut qu'il préférerait voir Frédéri mort que l'honneur de la famille sali. Rose Mamaï, de toute la force de son amour maternel, maudit Balthazar, mais ce dernier, avant de quitter le mas à tout jamais, veut voir comment Frédéri acceptera une telle proposition. A la joie de tous, le jeune homme refuse et déclare qu'il ne veut d'autre femme que Vivette.

### Acte troisième

Quatrième tableau. — Joie, chansons et farandoles... La semaine au terme de laquelle on mariera Frédéri a commencé. Mais voici le gardian qui vient annoncer à Balthazar son mariage avec l'Arlésienne. Frédéri surprend la conversation des deux hommes. Sa douleur se ranime et il se précipite sur son rival, tandis que la fête, indifférente au drame, se poursuit dans la joie.

Le même soir, Rose Mamaï veille dans la magnanerie de la ferme. Son fils terriblement défait, trouve mal les mots qui la rassureraient. Restée seule, elle médite, dans un monologue célèbre, l'atroce destin des mères, vouées aux tourments et aux misères sans fin. L'Innocent paraît, mais un Innocent qui n'en est plus un et qui, peu à peu, s'est éveillé. Est-ce un bonheur pour la maison ou, selon le préjugé populaire,

l'annonce d'une catastrophe ? Hélas ! le drame va s'achever dans le sang. Frédéri, pris d'un soudain délire, se jette par la fenêtre du mas. Et la pauvre mère tombera à son tour, avec un cri terrible, sur le cadavre de son enfant.

Œuvre théâtrale de construction traditionnelle, aujourd'hui dépassée quant à la technique dont elle relève, mais d'une exécution étonnante de simplicité, d'émotion et de fidélité folklorique. Sa vérité « provençale » est extraordinaire. Il est vrai qu'elle doit beaucoup à la partition de Bizet dont elle est inséparable.

La musique de scène, écrite par Bizet, souligne certains passages, de ce drame soit en s'associant au texte (musique et dialogue simultanés), soit sous forme d'entractes musicaux rappelant l'action ou évoquant le décor.

## AUDITION

I. *Prélude.* — La première partie du prélude est une suite de variations sur le thème connu sous le nom de *Marche des Rois*, vieux Noël de Provence. Ainsi se trouve précisé le *lieu de l'action.*

Ce thème est d'abord exposé par les cordes (voir I).

A 29 secondes, les bois l'interprètent avec douceur, le caractère rythmé du thème disparaissant.

Mais on le réentend dans sa forme première (à 1 minute 4 secondes), accompagné par le chromatisme ascendant et crescendo des cordes.

A 1 minute 35, le thème est confié aux violoncelles qui, en modifient complètement l'expression en le faisant entendre dans une tonalité majeure, lentement et bien lié.

La cinquième apparition (à 2 minutes 13) redonne au thème son caractère dont le rythme sera cette fois souligné avec force et par tout l'orchestre.

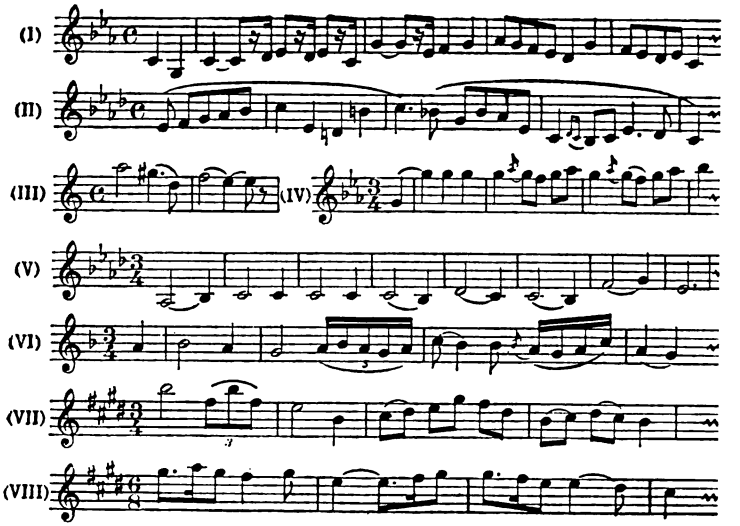
Puis, à 2 minutes 49, le début du thème se fait entendre sans accompagnement. Il est répété en écho et des accords calmes terminent cette première partie du prélude.

La deuxième partie présente le *drame* et notamment deux personnages importants : l'Innocent et Frédéri.

Le thème de l'Innocent est exposé dès le début de cette deuxième partie par la clarinette (voir II) : il est l'image de cet enfant simple et naïf.

A 1 minute 15, des plaintes s'élèvent. Bizet semble s'apitoyer sur le sort de l'Innocent.

Mais, à 1 minute 44, l'expression change. Un thème apparaît qui évoque la douleur, l'accablement et le désespoir de Frédéri à la fin de ce drame (voir III).




II. *Menuet.* — Cette page de la partition de Bizet, jouée en entracte, ne semble pas exiger de commentaire particulier. Il suffit, pour l'aimer, de s'abandonner au charme, à la fraîcheur et la légèreté de ses thèmes (voir IV et V).

III. *Adagietto.* — Ce fragment s'interprète avant le lever du rideau sur le quatrième tableau. Il évoque un épisode secondaire au cours duquel Balthazar retrouve au Castelet la vieille Renaude qui n'y était pas venue depuis sa jeunesse. Ces deux êtres, dans une scène admirable, se rappellent, avec une profonde émotion, leur bel amour et leur renoncement volontaire que, par devoir, ils durent alors accepter.

Le thème (voir VI) plein de tendresse évoque ce souvenir avec une incomparable expression.

IV. *Carillon.* — L'orchestre interprète également ce carillon avant le quatrième tableau, traduisant ainsi la joie qui règne au Castelet au début du troisième acte puisque, au lever du rideau, on apprend qu'au terme de la semaine Frédéri et Vivette se marieront. Les cloches du pays annoncent ce mariage alors qu'un thème joyeux et coloré (voir VII) évoque l'atmosphère chaude et lumineuse de la Provence.

Mais le carillon s'apaise et fait place à une phrase plus douce, tendre, mais quelque peu mélancolique (voir VIII). N'évoque-t-elle pas les sentiments qui unissent Vivette et Frédéri qui ne connaissent alors qu'un bonheur passager que viendra rompre l'arrivée du gardian Mitifio ?

Bizet oublie le drame qui va se dérouler et le carillon retentit alors de nouveau avec le thème VII.

V. *Danse provençale.* — Cette danse, chantée au début du quatrième tableau, est enregistrée pour orchestre seul. Traitée dans un style populaire, les fifres répondant au chant de toute la jeunesse du pays réunie pour fêter les fiançailles de Frédéri et de Vivette, elle transporte l'auditeur au milieu de cette foule joyeuse.

VI. *Farandole.* — Bizet a construit cette farandole en utilisant deux thèmes populaires de Provence : la *Marche des rois* (déjà utilisée dans le prélude) et un autre motif rapide et léger : la *danse du cheval fou.* Ces deux thèmes, exposés d'abord séparément et intégralement dans leur mouvement respectif, apparaissent ensuite par courts fragments alternés (dans un mouvement de farandole) puis se superposent dans un final brillant et coloré. Les jeunes auditeurs rechercheront avec plaisir l'endroit où ces deux thèmes populaires retentissent ensemble.

*Cette farandole est interprétée et présentée dans le 1er album « Initiation aux œuvres musicales » (4 disques La Voix de son Maître).*

## *Jeux d'enfants*

Bizet composa douze petites pièces pour piano qu'il intitula ***Jeux d'enfants.*** Il en orchestra cinq.

De cette suite d'orchestre (trompette et tambour, la poupée, la toupie, petit mari et petite femme, le bal) on peut extraire les trois premières pièces qui intéressent toujours vivement les plus jeunes auditeurs.

Au cours d'une première audition sans commentaire, on fait découvrir aux enfants les jouets évoqués par le musicien et cette recherche leur est toujours particulièrement agréable.

Pour la première pièce, les réponses sont toujours exactes et les enfants, après avoir reconnu aisément la trompette et le tambour, imaginent également des soldats de plomb marchant au rythme de la musique de Bizet.

En ce qui concerne la deuxième pièce *La poupée* la réponse est plus délicate car le mouvement de berceuse fait également penser — principalement aux garçons — à quelque petit bateau. Mais la réponse n'est pas erronée pour cela et le maître doit alors faire un parallèle entre la berceuse et la barcarolle.

Par contre, la toupie décrite par Bizet n'existant plus sous la même forme, il sera plus difficile aux enfants de découvrir ce jouet. Quelques explications s'imposent donc en ce qui concerne cette troisième pièce.

## AUDITION

### 1. Trompette et tambour

Après une légère et courte introduction au cours de laquelle retentissent quelques sonneries de trompette, le thème de la marche apparaît (voir I) joué par les bois et accompagné par les pizzicati des cordes (à 40 secondes du début).

Puis (10 secondes plus tard) un passage plus mouvementé se dessine dans le grave des cordes. Il semble évoquer quelque désordre dans les rangs des petits soldats — peut-être même une bataille — mais bientôt la trompette et le tambour les rappellent à l'ordre, les rangs se reforment et la marche reprend.

Mais une deuxième fois le désordre renaît pour se dissiper très vite. Et la petite troupe s'éloigne au son des dernières sonneries de trompette.

### 2. La poupée

La mélodie de cette ravissante berceuse (thème II) apparaît d'abord interprétée par les violons. Puis la clarinette la reprend (à 1 minute) avec quelques brèves interventions de la flûte et du hautbois.

Au cours de la conclusion, le divertissement se fait principalement sur les quatre premières notes du thème principal (voir II) que présentent tour à tour les cordes, le hautbois et la flûte.

### 3. La toupie

Un accord fort : la toupie est lancée. Elle tourne.

Mais (à 20 secondes) le mouvement se ralentit, la toupie s'arrête.

L'enfant enroule la ficelle autour du jouet, le lance et, de nouveau (à 28 secondes), la toupie reprend sa course.

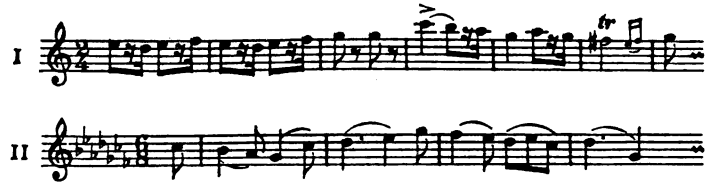
Après un dernier arrêt, elle est relancée.

### 4. Petit mari, petite femme

Cette pièce pleine de tendresse est évoquée par un dialogue des cordes qui exposent une mélodie agréable et particulièrement expressive.

### 5. Le bal

Cette courte page alerte, vive et joyeuse, exprime le plaisir des enfants dansant une ronde animée.



# *MOUSSORGSKY*

1839-1881

## L'AUTEUR

**Modeste Moussorgsky, né en 1839, est certainement le musicien russe qui a transcrit avec le plus de vérité et de force d'expresssion les sentiments et impressions qu'il éprouvait. Une unique pensée le préoccupait : « Transcrire la vie réelle, le langage humain, rechercher la vérité. »**

Moussorgsky ne fait aucune étude musicale sérieuse. Officier et pianiste, il joue dans les salons. Mais après avoir admiré les œuvres des musiciens classiques et romantiques, il démissionne de l'armée et se voue à la composition, à laquelle il réserve tous les loisirs que lui laisse son emploi de bureaucrate.

Principales œuvres :

— *Boris Godounow*, opéra où Moussorgsky écrit des pages d'une expression incomparable, notamment les chœurs chantés par le peuple pour lequel il éprouve un profond attachement ;

— *La Chambre d'enfants*, musique vocale inspirée de l'amour qu'il porte aux faibles et à la jeunesse ;

— *Une Nuit sur le Mont Chauve*, poème symphonique.

— *Tableaux d'une Exposition*, pièces pour piano.

Moussorgsky fait partie du « Groupe des Cinq », qui dote la Russie d'une musique nationale puisant ses rythmes et ses accents dans le folklore. Ce groupe comprend :

Borodine (1834-1887) : *Le Prince Igor* (opéra) ; *Dans les Steppes de l'Asie centrale* (poème symphonique).

César Cui (1835-1918) : *Le Prisonnier du Caucase* (opéra).

Balakirev (1837-1910) : *Russia* (opéra) ; *Thamar* (poème symphonique.

Rimsky-Korsakov (1844-1908) : *Le Coq d'Or* (opéra) ; *Shéhérazade* (poème symphonique).

Et Moussorgsky.

La vie épuisante, l'éloignement de la plupart de ses amis et aussi l'abus de l'alcool mènent Moussorgsky dans un hôpital où il meurt seul à 42 ans, en 1881.

## *Une nuit sur le Mont Chauve*

Moussorgsky a écrit ce tableau symphonique vers 1865.

On imagine le Mont Chauve dans l'aride région du Pamir, au centre de l'Asie, où les chaînes montagneuses sont couronnées de neige et d'énormes étendues de cailloux. C'est

là qu'au milieu de la nuit, les sorciers et sorcières font, par leurs enchantements, apparaître Satan parmi eux.

Voici l'argument de cette œuvre :

— Apparition des esprits du mal ;
— Bruits souterrains ,
— Réunion et bavardage des sorciers ;
— Cortège de Satan ;
— Apothéose de Satan ;
— Messe noire ; Sabbat ;
— Une cloche chasse les esprits ;
— Lever du jour.

## AUDITION

Dès le début, Moussorgsky crée l'ambiance : le frémissement des violons dépeint l'arrivée rapide des sorcières pendant que les notes graves des violoncelles et contrebasses évoquent les bruits souterrains. Le vent souffle (traits rapides des bois à 5 secondes).

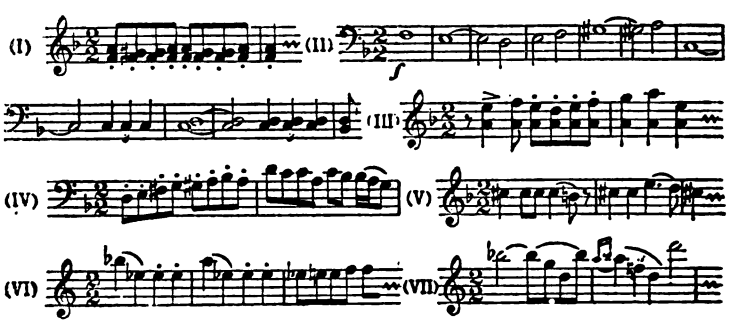
Le bavardage des sorcières commence à 13 secondes (thème I), alors que les trombones attaquent aussitôt après le thème II, motif étrange qui évoque l'atmosphère de cette réunion nocturne.

A 38 secondes, tout ce début est répété (reconnaître les mêmes thèmes).

Le cortège de Satan arrive (thème III), à 1 minute 12. Ce motif, facile à reconnaître, sera d'ailleurs entendu très souvent. Sorciers et sorcières entourent Satan et dansent.

La puissance du diable est évoquée par les cuivres à 2 minutes 14. A ce motif succèdent, après une montée chromatique, quelques mesures où semble s'exprimer le délire de la foule des sorciers devant leur Maître.

Brusquement interrompu, il fait place, à 2 minutes 29, à la ronde effrénée qui commence sur le thème IV et qui, après un crescendo, aboutit au thème V (à 2 minutes 54) évoquant l'apothéose de Satan.



Puis c'est la messe noire (à 3 minutes 2). Les sorciers se prosternent devant leur maître qu'ils jugent tout puissant et dont ils veulent s'attirer les faveurs. L'orchestre fait entendre des sonorités étranges et un motif (première apparition à 3 minutes 18) semble évoquer les implorations et les gestes des esprits du mal.

Mais la messe noire est terminée et le cortège se reforme derrière Satan (thème III à 4 minutes 9) que l'on glorifie de nouveau (thème V).

Reconnaître ensuite les thèmes III et V.

Moussorgsky commence ensuite la réexposition de l'œuvre. A partir de ce moment, il sera aisé de reconnaître les principaux thèmes déjà présentés notamment :

— Bavardage des sorcières (thème I) ;
— L'ambiance (thème II) ;
— Le cortège de Satan (thème III).

Le mouvement devient plus rapide. la foule s'anime. Après un brusque arrêt la danse recommence de plus en plus déchaînée jusqu'au moment où la cloche se fait entendre. Les esprits sont chassés, le jour se lève.

Le thème VI, par son mouvement chromatique des deux dernières mesures, semble évoquer la disparition des sorciers, alors que le lever du jour (thème VII chanté par la clarinette et repris ensuite par la flûte, en majeur) apporte le calme au sommet du Mont Chauve.

Faire remarquer le nombre important des thèmes, leur retour fréquent et obstiné, le mouvement et la couleur de cette œuvre qui dépeignent parfaitement une scène de sabbat.

Signalons que la fin de cette œuvre est due à Rimsky-Korsakow qui, après la mort de Moussorgsky, lui donna sa forme définitive.

## *Tableaux d'une exposition*

Il fut longtemps pensé que Moussorgsky avait composé cette *Suite de dix pièces pour piano* après avoir visité une exposition de tableaux de son ami Victor Hartmann.

En vérité, rien ne permet de confirmer cette hypothèse. Cette exposition aurait donc pu n'être que purement imaginaire.

Il serait délicat de rechercher une description précise de chaque tableau, Moussorgsky ayant plutôt transcrit ses impressions. Cette œuvre peut néanmoins intéresser vivement les jeunes auditeurs.

L'étonnante orchestration de ces pièces, due à Maurice Ravel (musicien français, né en 1875 et mort en 1937), apporte à ces pages une remarquable variété de couleurs.

## AUDITION

### Promenade

Le premier thème de cette œuvre (voir I), exposé sur deux mesures (l'une à 5/4, l'autre à 6/4) évoque, non pas une marche régulière, mais une promenade dans l'exposition.

Les cuivres qui interprètent ce thème avec force ne traduisent-ils pas la profonde impression et l'enthousiasme de Moussorgsky devant les œuvres de cette exposition ?

### Gnome

Le premier tableau qui s'offre à la vue de l'auteur représente un petit gnome aux frêles jambes tordues.

Le premier thème de ce tableau, grave et très vif, traduit l'impression de Moussorgsky devant ce petit être difforme que l'auteur s'imagine ensuite voir marcher en boitant (2e thème à 15 secondes du début).

Après la réapparition du premier thème vif, commence à 44 secondes une phrase dont la mélodie quelque peu tourmentée et sinueuse (voir II) dépeint l'allure un peu grotesque du petit gnome.

On remarquera que le premier thème vient l'interrompre trois fois, rappelant l'impression désagréable de Moussorgsky.

Puis, le deuxième thème réapparaît (à 2 minutes 13) : évocation de la marche maladroite du gnome.

Et sur un final rapide et ascendant de l'orchestre. Moussorgsky s'éloigne brusquement, portant ailleurs ses pensées.

### Le vieux château

Un troubadour chante devant un château. Imaginez un décor paisible de Moyen Age et écoutez cette belle chanson quelque peu mélancolique dont le thème (voir III) apparaît pour la première fois à 16 secondes du début, chanté par le saxophone.

On le réentend d'ailleurs plusieurs fois au cours de l'évocation de ce tableau.

Remarquons aussi le rythme de l'accompagnement par les basses (voir IV) qui rappelle les accords que le troubadour joue sur son luth.

A la fin de cette évocation, il semble rêver et sa voix se perd dans le lointain.

### Promenade

Et Moussorgsky poursuit la visite de l'exposition avec le même plaisir, contemple les tableaux, mais brusquement s'arrête, s'approche plus particulièrement de l'un d'entre eux et...

### Les Tuileries

...admire la toile représentant une allée du jardin des Tuileries où s'ébattent des enfants que surveillent les bonnes.

C'est pourquoi apparaît un motif frais, léger, animé, qui évoque les jeux d'enfants (voir V).

Mais après une très courte interruption, un nouveau thème se fait entendre (voir VI à 23 secondes du début de ce tableau). Un enfant pleurerait-il ? Les dessins chromatiques de ce motif permettent d'imaginer sa contrariété.

Ce petit chagrin sera d'ailleurs de courte durée, puisque réapparaît bien vite le premier thème (V).

### Bydlo

Ce tableau évoque le « bydlo », chariot polonais à grandes roues. Des bœufs le tirent et le bouvier chante.

Sur la route, le chariot avance lourdement : c'est ce que dépeint l'accompagnement pesant et rythmé des basses.

Le chant du bouvier s'élève au début, exposé par le tuba (voir VII) et, peu à peu, le chariot s'approche de nous, passe, puis s'éloigne...

### Promenade

Reconnaissez-vous le thème I ? Il n'a plus cependant le même aspect, car il est transposé dans une tonalité mineure qui donne une impression de regret.

A 32 secondes, deux accords légers éloignent cette pensée. Moussorgsky vient en effet de porter son attention sur un tableau représentant...

### Ballet des poussins dans leurs coques

Les bois et les pizzicati des cordes évoquent parfaitement la légèreté et le pépiement incessant des poussins.

Trois fois, un arrêt sur une note aiguë et longue fait penser au chant du futur coq.

### Samuel Goldenberg et Schmuyle

Ce sixième tableau met en scène deux Polonais, l'un gras et riche (Samuel Goldenberg), l'autre sec et pauvre (Schmuyle).

C'est le thème de Goldenberg qui apparaît d'abord, joué par les cordes. On l'imagine se promenant d'une allure imposante et hautaine. Puis (à 38 secondes du début de cette évocation) suit le thème du pauvre Schmuyle (notes répétées avec insistance par la trompette).

La conversation s'engage ensuite entre les deux hommes car (à 1 minute 13 secondes), les deux thèmes sont joués ensemble, celui de Goldenberg dans le grave et l'autre dans l'aigu.

Que se disent-ils ? Certainement, Schmuyle quémande. Ses gestes suppliants sont parfaitement évoqués par la musique à 1 minute 42, mais le refus de Goldenberg est sans réplique si l'on en juge par les accords brutaux de l'orchestre.

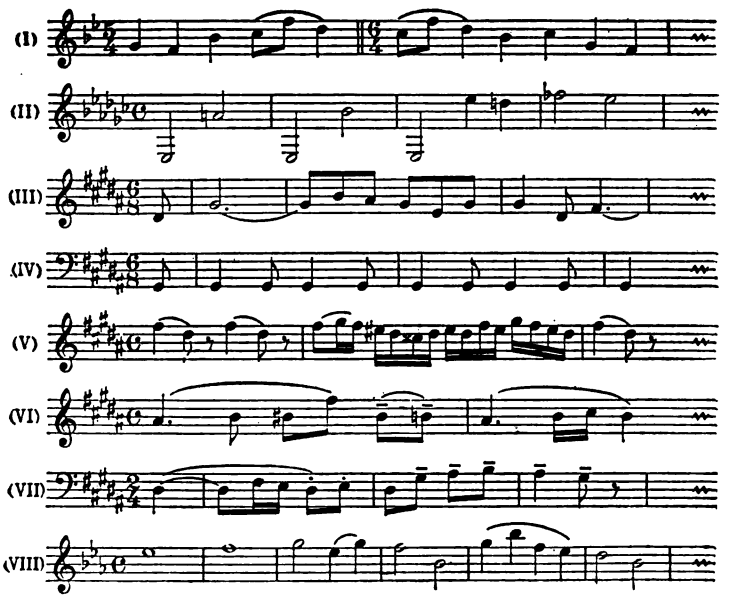
*Cet extrait est interprété et présenté dans le 1er album « Initiation aux œuvres musicales » (4 disques « La Voix de son Maître »).*

### Le marché de Limoges

Jour de marché, animation, foule grouillante, bavardage et disputes des femmes...

### Catacombes

Cette évocation s'enchaîne à la précédente et Moussorgsky a certainement voulu ainsi opposer le caractère différent de ces deux tableaux.



C'est d'abord une série d'accords tour à tour puissants et sombres joués par les cuivres, qui dépeignent le décor impressionnant et lugubre des catacombes de Paris.

Puis, Moussorgsky s'évade... un faible trémolo aigu des cordes (à 1 minute 52) le mène vers les crânes qui jonchent les souterrains où il poursuit sa promenade imaginaire. Reconnaissez-vous en effet le thème I (thème de la promenade) ? Il est quelque peu modifié et évoque une marche lente parmi les crânes « qui s'allument doucement à l'intérieur ». Les harmonies deviennent plus claires, en effet, les bois et la harpe opposant leur sonorité à celle des cuivres entendus au début de cette évocation.

### La cabane sur des pattes de poule

Les contes russes ont rendu célèbres la terrible sorcière Baba-Yaya au visage affreux qui vivait dans une cabane en forme d'horloge posée sur des pattes de poule. Ses aventures terrifiantes ont enfiévré l'imagination de tous les enfants russes et troublé quelque peu leur sommeil...

La première partie de cette œuvre évoque l'aspect rude et laid de la sorcière Baba-Yaya, ses exploits extraordinaires ainsi que l'étrange allure de la cabane.

Puis une deuxième partie plus calme (à 1 minute 12) dépeint sans doute le sommeil de l'enfant troublé par la vision de la vieille sorcière.

Enfin les thèmes du début réapparaissent et l'évocation cesse brusquement, devant s'enchaîner à la dernière pièce de cette œuvre.

### La grande porte de Kiev

Moussorgsky admire « le projet de construction d'une porte d'entrée pour la ville de Kiev ».

Massif, impressionnant, ce monument lui inspire une page d'une puissance étonnante où retentit un thème large, sonore et imposant (voir VIII).

Deux passages plus discrets (le premier à 47 secondes et le deuxième à 1 minute 42 secondes) interrompent cette magistrale évocation. Moussorgsky examine-t-il quelque détail de l'architecture ou regrette-t-il que ce projet n'ait jamais été réalisé ?

Mais une cloche tinte, le thème de la promenade apparaît plus enthousiaste que jamais (à 2 minutes 26), celui évoquant la « Porte de Kiev » s'élargit, s'amplifie, et l'œuvre se termine par des accords puissants qui semblent non plus seulement dépeindre ce dernier tableau mais traduire la profonde impression qu'a ressentie Moussorgsky.

# *Emmanuel CHABRIER*

1841-1894

## L'AUTEUR

Emmanuel Chabrier est né le 18 janvier 1841, à Ambert (Puy-de-Dôme).

Il fait ses études au lycée de Clermont-Ferrand, puis au lycée Louis-le-Grand, à Paris.

A vingt-et-un ans il est employé au ministère de l'Intérieur où il devait rester dix-huit ans.

Ayant commencé très jeune l'étude du piano, il devient rapidement un remarquable exécutant et l'intérêt qu'il porte aux Arts lui fait connaître Verlaine, Manet et des musiciens de sa génération : Fauré et Vincent d'Indy.

Chabrier a trente-six ans quand est joué son premier ouvrage important : *L'Étoile*, opéra-comique en trois actes.

Trois ans plus tard (en 1880), Chabrier assiste à Munich à des représentations d'œuvres de Wagner qui l'enthousiasment. Il abandonne alors son emploi au ministère pour se consacrer uniquement à la musique.

En 1883, *España* lui apporte la gloire. Puis suivirent, d'autres œuvres :

*Gwendoline*, opéra ; *Le Roi malgré lui*, opéra-comique ; *A la musique* (chœur et orchestre) ; *Bourrée fantasque* (piano).

Toutes ces pages révèlent la fantaisie, l'esprit et aussi la tendresse de Chabrier dont on saura apprécier également le coloris des orchestrations.

Chabrier meurt en 1894 après une douloureuse maladie qui amena une paralysie cérébrale.

## *España*

C'est au cours d'un voyage en Espagne fait en 1883 que Chabrier a l'idée d'écrire une œuvre sur des thèmes de chansons et danses espagnoles.

Sur place il en note quelques-uns et de retour à Paris il écrit *España*, rapsodie pour orchestre.

Qu'appelle-t-on *rapsodie* ? C'est une œuvre dont les thèmes sont empruntés à un pays ou à une région (exemples : *Rapsodie Norvégienne*, de Lalo ; *Rapsodie d'Auvergne*, de Saint-Saens ; *Rapsodie hongroise*, de Liszt ; *Rapsodie malgache*, de R. Loucheur.)

(Les rythmes et les mélodies espagnols ont d'ailleurs inspiré plusieurs compositeurs français et il serait intéressant de comparer *España*, de Chabrier, certaines pages de *Carmen*, de Bizet, *Ibéria*, de Debussy, le *Boléro* et la *Rapsodie Espagnole*, de Ravel.)

Nous profiterons de ce commentaire pour donner un rapide aperçu des principales danses espagnoles :

1° *La sarabande :* danse à trois temps, majestueuse, souvent noble et parfois dramatique ;

2° *Le boléro :* danse à trois temps, assez vive, avec un rythme particulièrement bien marqué ;

3° *La habanera :* danse à deux temps, gracieuse ;

4° *La séguedille :* danse à trois temps, quelque peu capricieuse, vive ou majestueuse ;

5° *La jota :* danse à trois temps, vigoureuse et passionnée dans le style de la valse, avec plus de liberté cependant ;

6° *L'aragonaise :* mêmes caractères que *la jota ;*

7° *La malagueña :* danse à trois temps dans un mouvement modéré, accompagnée par la guitare et les castagnettes.

*España* fut principalement inspirée par les rythmes brillants de la *jota* et de la *malagueña.*

## AUDITION

Pour composer sa rapsodie, Chabrier a utilisé six thèmes dont la présentation parfaitement claire permet une reconnaissance facile. Leur rythme, leur caractère, leur éclat donnent à cette œuvre un relief étonnant et permettent une vibrante et chaude évocation de l'atmosphère espagnole : gaieté, chants et danses, jeux de l'arène.

Voir p. 193 les six thèmes utilisés dans *España :*

(Les diverses apparitions du thème VI alternent chaque fois avec le début du thème I.)

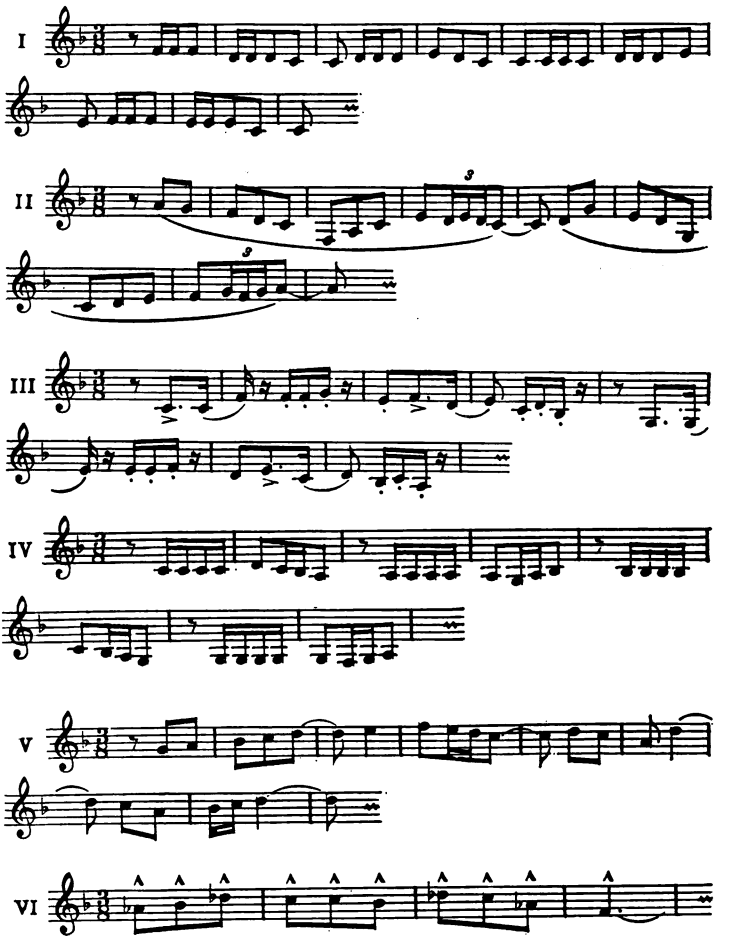
Cette œuvre ne demande pas de commentaire particulier mais peut donner lieu à quelques exercices de reconnaissance de thèmes qui intéressent toujours les enfants en développant leur attention et leur mémoire auditive.

**Exemple :**

1° Faire entendre plusieurs fois la présentation du thème I qui apparaît à 22 secondes du début interprété d'abord par la trompette et les bassons.

2° Présenter également plusieurs fois le thème V joué par les cordes, à 1 minute 55 secondes du début.

3° Au cours d'une audition complète de l'œuvre, demander




aux enfants de signaler par un geste les différentes apparitions de ces deux thèmes.

4° Lorsque les résultats sont satisfaisants, on peut poursuivre cette reconnaissance de thèmes en y ajoutant le thème VI présenté à 2 minutes 37 secondes du début par les trombones.

Pour que ces séances restent attrayantes, il convient de se limiter aux trois thèmes signalés ci-dessus, afin d'éviter toute confusion possible.

## *Joyeuse marche*

Le bon rire de Chabrier et son amour de la farce se retrouvent dans ces quelques pages un peu exubérantes, franchement gaies, mais jamais vulgaires.

La *Joyeuse marche* fut écrite en 1890, pour piano seul, puis transcrite pour orchestre par l'auteur.

Cette musique, par ses rythmes et ses timbres, évoque-t-elle de joyeux compagnons débordant de fantaisie et d'humour et agrémentant leur promenade de gais propos ? Ou assistons-nous à quelque scène de carnaval en compagnie de Pierrots et de Colombines, comme permet de le supposer la couverture de la partition ?

L'auditeur appréciera et s'efforcera même de suivre la scène en imaginant démarche, gestes et propos suggérés par la musique.

Peu importent les thèmes. Gardons surtout le souvenir d'une œuvre pétillante d'esprit (primitivement intitulée *Marche française*) et sachons l'entendre avec plaisir.

# *GRIEG*
1843-1907

**L'AUTEUR**

Edward Grieg est né à Bergen en 1843.

Élevé parmi les chants et les danses de la Norvège, imprégné de la musique populaire de son pays, Grieg évoque dans la plupart de ses œuvres les rythmes et les lignes mélodiques du folklore scandinave.

A ce caractère il convient également d'ajouter une richesse d'expression à laquelle l'auditeur ne peut rester insensible.

Principales œuvres :

*Lieder ;*
*Pièces pour piano ;*
*Sonates pour violon et piano ;*
*Quatuor à cordes ;*
*Concerto pour piano ;*
*Danses Norvégiennes ;*
*Peer Gynt.*

Edward Grieg est mort en 1907.

## *Peer Gynt*

*Peer Gynt* est le titre de la célèbre légende dramatique en cinq actes de Henrik Ibsen, illustre compatriote de Grieg.

C'est pour ce drame que le musicien a écrit une suite d'orchestre destinée à illustrer ou accompagner certains passages de l'œuvre : c'est ce qu'on appelle de la musique de scène.

Au début du premier acte, dans une forêt du nord de la Norvège, Peer Gynt, héros du drame d'Ibsen, s'entretient avec sa mère de ses dernières aventures qui le présentent comme un personnage de légende à l'imagination quelque peu excessive... Mais *Ase*, la vieille mère de Peer Gynt, se désole d'avoir un tel fils et lui fait de sévères reproches : « Tu n'es qu'un fainéant et un batailleur... »

Et Peer Gynt s'enfuit alors vers d'autres aventures...

Il arrive dans un village, le jour des noces d'*Ingrid*, jeune femme qu'il décide d'enlever. Se mêlant à la foule il fait la connaissance de la jeune *Solveig* qui refuse de danser avec lui. Et c'est alors, devant l'assistance ahurie, que Peer Gynt réalise son exploit : il part avec Ingrid.

On les retrouve ensuite tous les deux dans un étroit sentier de la montagne que baigne la fraîcheur de l'aube (à l'orchestre : *Le Matin*).

Mais Peer Gynt, personnage au caractère instable, veut renvoyer Ingrid chez son père.

« Si tu me prends, c'est la fortune pour toi », dit-elle.

Rien ne peut convaincre Peer Gynt qui s'éloigne seul dans la montagne en pensant à Solveig.

Ingrid retournera au pays... (à l'orchestre : *Plainte d'Ingrid*).

Dans la montagne Peer Gynt rencontre une femme vêtue de verdure et de paille qui l'emmène chez son père, le roi de la montagne. C'est alors une scène burlesque où s'agitent les *trollers* (espèces de petits diablotins qui prennent la figure humaine) et qu'illustre parfaitement la page d'orchestre : *Dans le hall du roi de la montagne.* Le roi, qui oblige Peer Gynt à demander la main de sa fille, veut de plus lui faire subir certaines épreuves.

Peer Gynt, martyrisé et effrayé, s'évade de la caverne et s'isole dans la forêt où, près d'une clairière, il s'installe dans une cabane pour laquelle il fabrique une serrure afin que n'y entrent pas les trollers...

Une surprise l'attend.

Après avoir abandonné toute sa famille pour aller à la recherche de Peer Gynt, Solveig arrive.

Ils vont donc vivre ici et Peer Gynt se hâte d'aller chercher du bois pour le feu.

« Viens avec moi, sinon il t'arrivera malheur avec Solveig. » C'est la fille du roi de la montagne qui sous l'aspect d'une vieille sorcière interpelle Peer Gynt qui lui rappelle la scène chez les trollers.

Que faire ?... Pour éloigner le malheur, Peer Gynt ne peut qu'obéir.

« Je fais le tour, attends-moi », vient-il dire à Solveig.

Et il part...

Une autre scène nous ramène au petit village d'Ase, la pauvre mère de Peer Gynt. Ce dernier arrive et assiste à la mort de celle qui l'a tant attendu (à l'orchestre : *La mort d'Ase*). Triste, Peer Gynt s'éloigne et va « jusqu'à la mer et bien plus loin encore... ».

Nous le retrouvons en effet dix ou quinze ans après au Maroc où il arrive paré de merveilleux habits et monté sur le cheval de l'Empereur du Maroc... Habits et cheval auraient été trouvés dans le désert par Peer Gynt.

On accueille donc le « prophète » (à l'orchestre : *Danse Arabe*) qui ordonne ensuite à une jeune esclave de danser pour lui (à l'orchestre : *Danse d'Anitra*).

Mais pendant toutes ces années, Solveig est seule dans la cabane au nord de la Norvège et elle chante : *Jusqu'à ton retour j'attendrai...* (à l'orchestre : *Chanson de Solveig*).

Et ce retour fut long...

Peer Gynt aux cheveux blancs vogue enfin vers la Norvège. Son bateau approche des fjords.

« Personne là-bas n'attend plus le vieux Peer Gynt. »

Il souffre à la pensée d'un retour solitaire (à l'orchestre : *Le retour de Peer Gynt*).

Mais une tempête s'élève. Le bateau coule. Peer Gynt, crispé à une épave, rejoint la côte, épuisé. Il retrouve enfin son pays où des paysans parlent de lui : « C'était un méchant conteur. Il est en pays étranger où il y a longtemps qu'on l'a pendu... »

Peer Gynt s'éloigne, n'ayant qu'un souci : revoir la cabane dans la clairière où il y a fort longtemps il dut se séparer de Solveig.

Mais la blonde Solveig que la foi et l'espérance n'ont jamais abandonnée, l'accueille « meurtrie par la vie ».

## AUDITION

### Le Matin

Cette pièce est presque entièrement construite sur le thème I dont les différentes apparitions dépeignent tout d'abord, dans une nuance très douce, la fraîcheur et le calme de l'aurore dans un sentier isolé de la montagne (phrase jouée tour à tour par la flûte et le hautbois). Mais le soleil s'élève apportant une lumière éclatante ; l'orchestre évoque alors avec puissance l'enthousiasme que provoque un tel spectacle.

Mais le retour du thème I joué par le cor, rappelle la douceur du paysage et l'on entend ensuite les trilles des oiseaux.

### Plainte d'Ingrid

Deux brefs motifs rapides et forts font penser à l'extravagance et à la folie du geste de Peer Gynt enlevant Ingrid.

Puis apparaissent la longue plainte (thème II) et les descentes chromatiques (voir III à 2 minutes 16) qui dépeignent la tristesse et les soupirs de l'abandonnée.

Pour terminer, l'orchestre fait réentendre deux fois le thème évocateur du caractère de Peer Gynt.

### Dans le hall du roi de la montagne

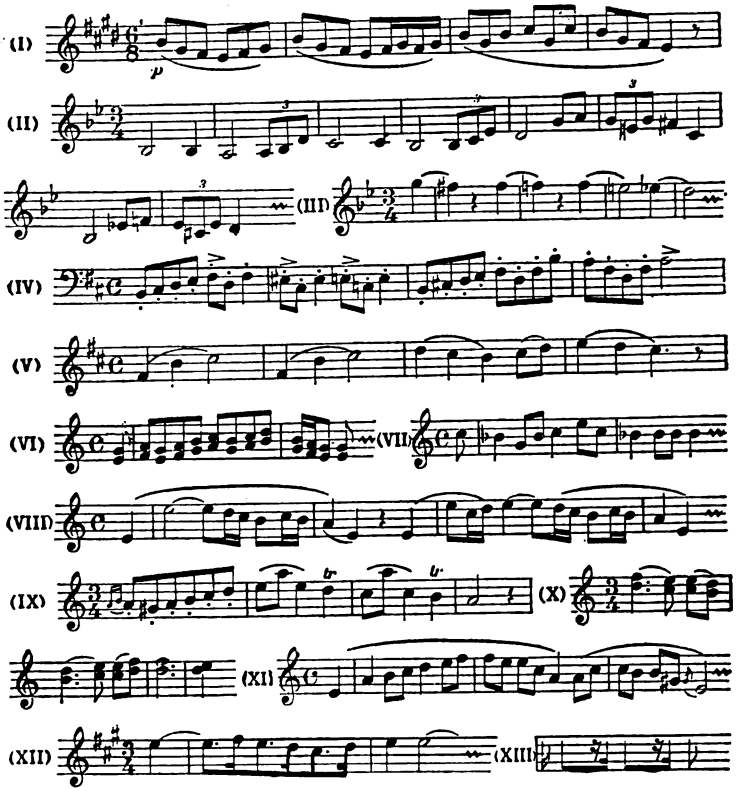
L'animation qui règne dans la caverne est traduite par le thème IV qui, partant du registre grave, atteint progressivement les sommets de l'orchestre au cours d'un crescendo accéléré. C'est la peinture de l'atmosphère sombre de la caverne qui devient de plus en plus agitée et quelque peu

diabolique par l'arrivée des petits trollers qui s'emparent de Peer Gynt.

*La présentation de cet extrait figure dans le 1er album « Initiation aux œuvres musicales » (4 disques « La Voix de son Maître »).*

**Mort d'Ase**

Une phrase poignante et douloureuse (voir V) apparaît six fois de suite en augmentant d'intensité à chaque répétition. Nous assistons à l'agonie de la pauvre mère de Peer Gynt qui, après un dernier effort, s'éteint peu à peu pendant que l'orchestre fait entendre une longue série de descentes chromatiques (sur trois notes) à 1 minute 55.



### Danse Arabe

Grieg s'est efforcé d'évoquer ici le Maroc en utilisant des thèmes qui rappellent ce pays (notamment le thème VII à 20 secondes) ainsi qu'une orchestration où dominent les bois et les instruments à percussion.

Le thème VI, qui apparaît pour la première fois au début de cette plage joué par les petites flûtes, rappelle la musique qui accompagne les cortèges arabes tandis que la phrase VIII interprétée par les cordes (à 1 minute 20) traduit, par son caractère plus souple, le charme qui se dégage de ces danses.

### Danse d'Anitra

Si le thème IX exposé au début de cette page évoque une danse légère et gracieuse, le thème X par contre (exposé pour la première fois à 48 secondes) fait penser au charme de la jeune esclave Anitra qui séduit Peer Gynt.

### Chanson de Solveig

On retrouve ici le caractère de la chanson populaire norvégienne tantôt mélancolique, tantôt pleine d'espoir.

L'orchestre fait entendre deux phrases : la première (à 23 secondes) qui traduit la tristesse et le rêve (voir XI), la seconde (voir XII, à 1 minute 23) où naît l'espérance en un retour prochain de Peer Gynt.

Dans la partition cette page est chantée par Solveig.

### Retour de Peer Gynt

Grieg n'a pas décrit une « terrible tempête »... mais on entend cependant le mouvement des flots, le vent qui siffle dans les voiles et un motif (voir le rythme XIII) qui par ses fréquentes apparitions fait penser à la volonté de Peer Gynt de revoir son pays malgré l'obstacle des éléments.

(Au cours d'une séance il serait intéressant de faire comparer cette tempête à l'orage de la *Sixième Symphonie* de Beethoven.)

# *RIMSKY-KORSAKOV*

1844-1908

## L'AUTEUR

Né en Russie en 1844, Rimsky-Korsakow est officier de marine en 1862. Mais il abandonne cette carrière en 1871 pour se consacrer entièrement à la musique.

Il est tour à tour professeur de composition au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, directeur de la Chapelle de la Cour, chef d'orchestre des concerts symphoniques russes de Saint-Pétersbourg.

Ce grand musicien qui possède une rare puissance descriptive et dont les observations sont toujours riches et colorées, écrit un nombre important d'œuvres dont voici les principales :

*Sadko*, opéra ; *Le Coq d'Or*, opéra ; *Schnegoroutchka*, opéra ; *La Grande Pâque Russe*, ouverture ; *Antar*, poème symphonique ; *Shéhérazade*, poème symphonique.

Rimsky-Korsakow fait partie du « groupe des cinq » qui font renaître la musique nationale russe en écrivant des œuvres remarquables inspirées par le folklore de leur pays.

Les autres musiciens sont :

BORODINE (1834-1887) :
*Le Prince Igor*, opéra :
*Dans les Steppes de l'Asie centrale*, poème symphonique.

César CUI (1835-1918) :
*Le Prisonnier du Caucase*, opéra.

BALAKIREV (1837-1910) :
*Russia*, opéra.
*Thamar*, poème symphonique.

MOUSSORGSKY (1839-1881) :
*Boris Godounov*, opéra.
*Tableaux d'une Exposition*, pièces pour piano.
*Une Nuit sur le Mont Chauve*, poème symphonique.

Rimsky-Korsakov est mort en 1908.

# *Le Vol du bourdon*

C'est un conte russe qui aurait inspiré Rimsky-Korsakov. Un jeune prince espiègle est souvent l'objet de remontrances de la part de ses trois tantes. Afin de se venger de leurs incessantes observations, et grâce à un pouvoir extraordinaire, il décide de se métamorphoser en bourdon.

Sous cette forme, il se plaît alors à tournoyer près d'elles, se procurant même la joie de les piquer.

**AUDITION**

Les auditeurs imagineront avec plaisir le vol du bourdon, rapide, zigzaguant, et les trois assauts successifs que l'insecte lance contre « ses tantes »... (à 18 secondes).

Ces trois piqûres parfaitement évoquées par les accents de l'orchestre sont d'ailleurs renouvelées peu après (à 23 secondes).

Faire découvrir les divers déplacements du bourdon, la rapidité et la légèreté de son vol ainsi que son éloignement à la fin de cette page.

# *Gabriel FAURÉ*

1845-1924

## L'AUTEUR

Gabriel Fauré est né à Pamiers (Ariège) le 12 mai 1845. Montrant très jeune d'étonnantes aptitudes musicales, il suit à neuf ans les cours de l'école Niedermeyer à Paris. Il devient à quinze ans l'élève de Saint-Saëns.

En 1870, Fauré est organiste à Notre-Dame-de-Clignancourt, puis à Saint-Honoré-d'Eylau. En 1877, il devient directeur de la maîtrise de la Madeleine. Il fut titulaire du grand orgue de cette église six ans plus tard.

Professeur de composition au Conservatoire à partir de 1897 (où il a notamment comme élève Maurice Ravel), Gabriel Fauré en devient directeur en 1905 jusqu'en 1919.

Parmi ses œuvres, on relève notamment :

*La Bonne chanson* (cycle de mélodies) ; *Requiem* (1886) ; *Pénélope* (opéra, 1907-1913) ; Musique de chambre et nombreuses mélodies.

La musique de Fauré se distingue par sa réserve et ses subtilités harmoniques. Parlant de son maître, Charles Koechlin a souligné « sa haine de l'emphase, sa concision du langage et son expression ardente et contenue », qualités spécifiquement françaises.

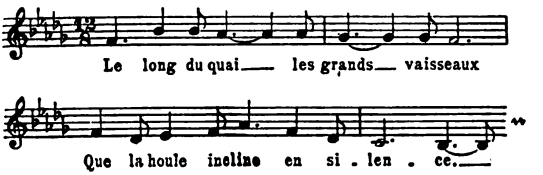
Le 4 novembre 1924, Fauré meurt à Paris.

## *Les Berceaux*

Gabriel Fauré a écrit cette mélodie sur un poème de Sully-Prudhomme (1839-1908 )(Éditions Hamelle).

Le poète évoque les grands vaisseaux inclinés par la houle et songe aux berceaux balancés par les femmes. Il pense ensuite au jour des adieux, lorsque les hommes s'éloignent vers d'autres horizons, et ce jour-là, dit-il, « les grands vaisseaux sentent leur masse retenue par l'âme des lointains berceaux ».

Fauré a traduit cette atmosphère par une douce mélodie (voir ci-dessus) que berce continuellement l'accompagnement du piano. Conçue sur un mouvement de barcarolle, elle ne s'élance vers l'aigu qu'au moment où le poème évoque le jour où les hommes partiront vers « les horizons qui leurrent ». Puis le calme revient et, comme pour exprimer un regret, la voix se fait de plus en plus sombre.



# *ALBENIZ*

1860-1909

**L'AUTEUR**

Musicien espagnol né en 1860, Isaac Albeniz donne son premier récital de piano à l'âge de quatre ans. A douze ans, il part pour l'Amérique et parcourt ensuite le monde.

Ses œuvres pour piano sont considérables.

Pour l'orchestre, Albeniz a notamment écrit à Paris une suite en douze tableaux évoquant son pays : *Ibéria*.

Albeniz est mort en 1909.

## *Seguidillas*

*Seguidillas* est extrait d'une suite intitulée *Chants d'Espagne*, publié en 1898.

Danse espagnole à trois temps, la séguedille peut offrir différents aspects et être tour à tour animée, capricieuse, gaie, majestueuse.

Dans cette page au rythme entraînant, aux harmonies colorées, aux thèmes inspirés par le folklore espagnol, Albeniz évoque le claquement des castagnettes, la joie populaire, l'entrain des danseurs qui évoluent dans une chaude lumière.

Cette séguedille est écrite sur une thème principal (voir ci-dessus) qui subit plusieurs modifications mélodiques. Les jeunes auditeurs le reconnaîtront néanmoins aisément, car le rythme reste toujours le même (partition aux Éditions de l'Union musicale Franco-Espagnole).

# *Gustave CHARPENTIER*

1860-1956

## L'AUTEUR

Gustave Charpentier naquit le 25 juin 1860 à Dieuze (Moselle).

Son père, boulanger aux Salines de Dieuze, lui donne les premières notions musicales.

La guerre de 1870 oblige la famille Charpentier à un exode à Tourcoing où Gustave Charpentier poursuit ses études musicales. Puis, après avoir été élève au Conservatoire de Lille, il arrive à Paris où il obtient, après quelques années d'études dans la classe de composition de Massenet, le Premier Grand prix de Rome en 1887 avec sa cantate *Didon.*

A partir de cette date, le Maître écrit :
*Impressions d'Italie* (suite d'orchestre) ;
*La Vie du Poète* (symphonie-drame) ;
*Le Couronnement de la Muse ;*
*Le Chant d'Apothéose* (pour le centenaire de Victor Hugo).
Des mélodies, et enfin deux opéras-comiques :
*Louise ;*
*Julien.*

Gustave Charpentier, élu membre de l'Institut le 26 octobre 1912, est mort à Paris en 1956.

« On a admiré Gustave Charpentier pour son œuvre, on l'aime pour son cœur. Son nom, célèbre dans le monde entier, jette un éclat magnifique sur la France et reste inséparable de l'attraction universelle de Paris » (de la *Revue Internationale de Musique*, Carol Bérard, 1930).

## *Impressions d'Italie*

Les *Impressions d'Italie* furent créées aux concerts Colonne et Lamoureux en 1891. Ce sont des images musicales inspirées à l'auteur pendant les quelques années passées en Italie après son succès au Prix de Rome.

Elles forment une suite pour orchestre dont voici les différentes parties :

1. *Sérénade ;*
2. *A la Fontaine ;*
3. *A mules ;*
4. *Sur les Cimes ;*
5. *Napoli.*

**AUDITION**

1. *Sérénade :* « C'est bientôt minuit. A la sortie des osteries, les gars du pays clament sous les fenêtres de leurs fiancées de longues mélodies ardentes, parfois tristes, d'un accent souvent farouche. A ces amoureuses phrases répondent des mandolines et des guitares. » (Alfred Ernst.)

Dès le début de l'œuvre, écoutez cette « longue mélopée, ardente, triste ou farouche » (thème I) chantée par les violoncelles.

Puis ensuite vient une phrase exquise, expressive et pleine de fraîcheur (voir II).

2. *A la Fontaine :* « Vers les ravins où s'épanchent les cascades, s'en vont les filles, pieds nus, bras nus, la chemisette blanche très ouverte sur les épaules et sur la gorge hâlée. Graves, paisibles, sans voix et sans pensées, elles vont, en un rythme calme et presque religieux, la cruche de bronze sur la tête, avec un balancement des hanches sous la rigidité du buste. Et c'est comme une théorie de prêtresses, superbes et passives, déroulant dans la brûlante clarté du soleil leur silencieux cortège, tandis que, par instants, tombant de la montagne, résonne le gai refrain des pâtres. » (Alfred Ernst.),

C'est le hautbois, qui dès le début, fait entendre le thème principal de ce deuxième tableau (voir III).

Reconnaissez-vous, à 1 minute 15 du début, « le gai refrain des pâtres » ? (voir IV).

3. *A mules :* « Vers le soir, sur le chemin qui serpente dans les montagnes sabines, les mules trottinent d'un pas égal, au rythme clair de leurs clochettes. Ce chant des violoncelles, c'est la « canzone » entonnée à pleine voix par le « mulattiere », et ces douces tierces de flûtes qui lui succèdent, c'est la chanson tendre que les belles filles aux yeux profonds, assises, ou mieux, agenouillées, dans les grandes charrettes qui remontent vers le village. » (Alfred Ernst.)

A quelques secondes du début apparaît le thème V joué par les bois. Il a un accent rude et sauvage. L'auteur évoque ici le souvenir d'une excursion et les cahots du trot des mules sur les aspérités des sentiers.

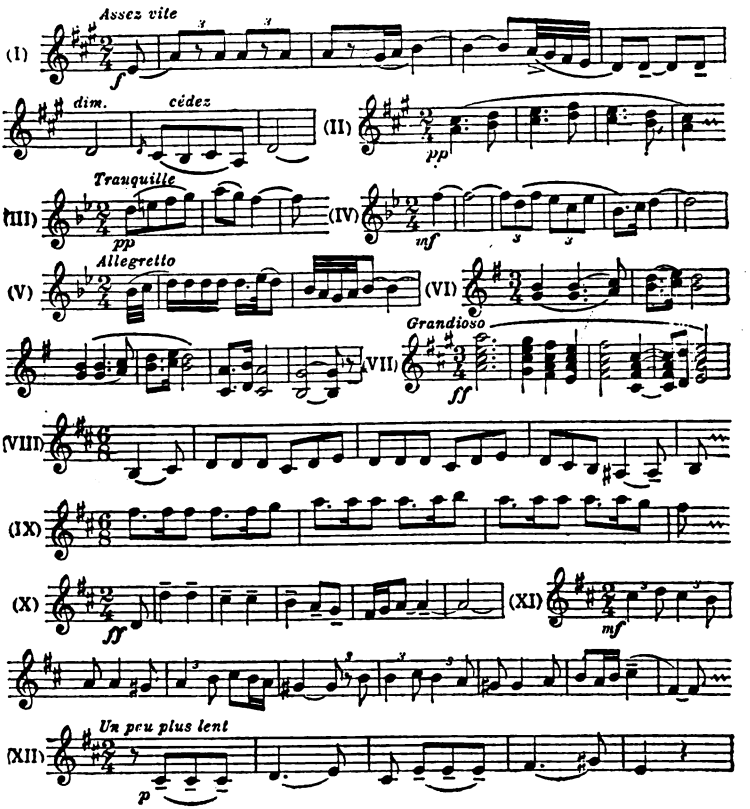
A 57 secondes, voici la « canzone » chantée par les violoncelles pendant que se font entendre les grelots.

Puis à 1 minute 50, c'est « la chanson tendre des belles filles » (thème VI).

Nous réentendons ensuite ces deux phrases musicales, la « canzone » et le thème IV.

Avez-vous admiré la couleur de l'orchestre, la richesse des timbres ?

4. *Sur les Cimes :* « C'est midi, par les hautes solitudes, en ce « désert de Sorrente », qui domine la ville, et d'où le regard embrasse les îles et la mer. Ici, le quatuor, avec ses longues tenues, nous peint en quelque sorte ce fond de tableau, cette étendue brûlée de soleil, cette atmosphère ardente ; un cor figure la cloche éloignée d'un monastère. Les flûtes, les clarinettes, les harpes disent le gazouillement des oiseaux qui trillent éperdument, comme grisés de chaleur et de clarté. Ces altos et ces violoncelles qui chantent, qui enflent peu à peu leurs sons, c'est l'âme, l'enthousiasme du poète, la voix qui monte dans la solitude, cependant que grandit la sonnerie des églises et que les carillons envolés des cloches de Sorrente, de Massa, de Malfi même, éveillent ceux des collines, croisent leurs sons sur une étendue de plusieurs octaves, passent sur le désert des cimes, et vont se perdre au loin sur la mer bleue.




*Publié avec l'autorisation de l'auteur et des éditeurs Heugel, 2 bis, rue Vivienne, Paris.*

Tout s'apaise, quelques sons de cloches s'égrènent encore, faibles et doux, aux lointaines immensités... » (Alfred Ernst.)

Voilà une page admirable.

Abandonnez-vous à ce chant des altos et violoncelles que vous entendez à quelques secondes du début, suivez-le et sentez l'enthousiasme grandir peu à peu jusqu'à l'apparition du thème VII (à 1 minute 23) qui évoque cette « atmosphère ardente » dont parle Alfred Ernst.

Le maître Gustave Charpentier à qui nous avions demandé des conseils pour présenter ce commentaire nous a répondu, en parlant de ce quatrième tableau : « J'ai transcrit, au début, l'impression de midi dans les lauriers des jardins de la Villa Médicis où les oiseaux se bombardaient de trilles, alors que je songeais peut-être aux lauriers qu'il me fallait mériter. »

5. *Napoli :* « En cette dernière partie des impressions, le compositeur s'est proposé de peindre musicalement Naples, sa population, sa vie toute extérieure et sa joie... ce sont d'abord des vibrations éparses : chaleur, lumière, grouillement de foule. Il semble que de chaque rue s'envolent des chants, des rythmes de danses, d'amoureuses langueurs de violons, d'amusants grincements de guitares. Des appels se répondent, des musiques militaires «cuivrent» fièrement la symphonie ; des danseuses frappent du pied le sol, promènent de groupe en groupe le bercement des tarentelles. C'est comme la grande chanson d'un peuple, l'hymne de Naples au bord de son golfe d'azur avec le ronflement du Vésuve par intermittences, couvrant les mélopées sentimentales que des chanteurs nasillent sur les quais... Et le soir tombe, tandis qu'un feu d'artifice éclate en gerbe de lumières, en bouquet d'étoiles, qui planent et vont s'éteindre sur l'infini miroitement des flots. » (Alfred Ernst.)

Ce commentaire suffit pour expliquer cette grandiose tarentelle dont voici les principaux thèmes :

VIII à 30 secondes ;

IX à 1 minute 3 secondes (mais la sonnerie des cors le domine) ;

X à 1 minute 52 secondes (l'hymne de Naples) ;

XI à 2 minutes 38 secondes (musette) ;

XII à 3 minutes (ébauche de la canzone d'amour développée ensuite par le violoncelle et coupée d'exquises ritournelles des flûtes et violons).

# *Claude DEBUSSY*

1862-1918

## L'AUTEUR

Claude Debussy est né le 22 août 1862, à Saint-Germain-en-Laye. Ses parents, de situation modeste, n'avaient d'autre ambition que de voir leur fils devenir marin. Mais d'heureuses rencontres permirent à Claude Debussy, lors d'un voyage à Cannes avec sa tante, de commencer à 6 ans l'étude du piano.

A 10 ans, il entre au Conservatoire de Paris dans la classe de solfège et après des études au cours desquelles il a l'occasion d'effarer ses maîtres par ses idées « surprenantes » sur la musique, il obtient enfin le Prix de Rome en 1884 avec *L'Enfant prodigue.*

A son retour il vit très modestement 42, rue de Londres, à Paris, où pour pouvoir se consacrer entièrement à la composition il doit donner des leçons de piano.

1902 marque une date importante dans l'histoire musicale : première représentation du drame lyrique de Debussy, *Pelléas et Mélisande*, composé sur la pièce de Maeterlinck (mort en mai 1949). Représentée sous la direction d'André Messager, l'œuvre a des débuts difficiles en raison de son caractère qui rompt avec toutes les traditions. Mais grâce au soutien acharné des admirateurs de Debussy et aussi de quelques critiques, elle s'impose peu à peu et est aujourd'hui considérée comme un immortel chef-d'œuvre.

Le musique de Debussy se caractérise notamment par un enrichissement harmonique qui crée des sonorités, des accords nouveaux, par une recherche du naturel et de la sobriété dans la déclamation et enfin par une orchestration délicate offrant des teintes nouvelles. C'est l'école de « l'impressionnisme » qui évoque également le nom d'un grand peintre : Claude Monnet. Rappelons aussi les poètes qui illustrèrent cette époque : Mallarmé, Verlaine et Rimbaud, maîtres du symbolisme, dont Debussy utilisa certaines œuvres pour écrire ses mélodies.

Principales œuvres de Debussy :

*Pelléas et Mélisande*, drame lyrique ;
*La Damoiselle Elue*, cantate ;
*Le Martyre de Saint Sébastien* (musique de scène pour le « Mystère » de G. d'Annunzio) ;
*Prélude à l'après-midi d'un faune* et *La Mer*, poèmes symphoniques ;
De nombreuses mélodies : *Chansons de Bilitis*, *Ariettes oubliées*, et de la musique de chambre.

Pour le piano, Debussy a écrit notamment :

*Children's Corner ;*
*Petite Suite.*

A partir de 1905, Debussy vit au 24 du square du Bois de Boulogne.

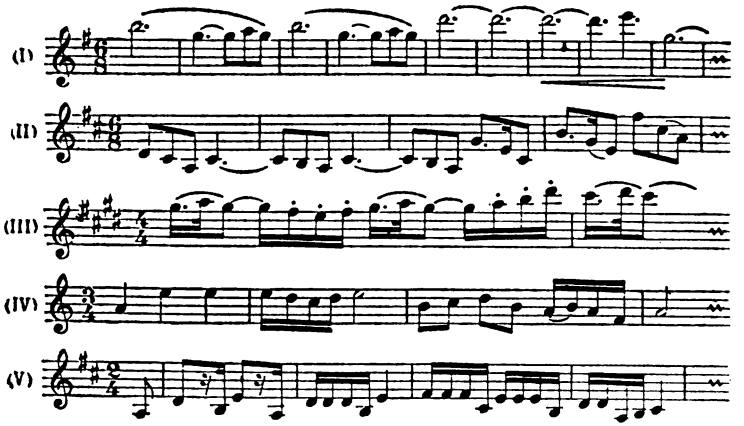
En 1915 il subit une opération mais après une amélioration passagère le mal l'épuise brusquement. Il meurt le 25 mars 1918. Malgré le bombardement de Paris quelques amis accompagnent sa dépouille au cimetière de Passy.

## *Petite Suite*

La *Petite Suite* fut écrite en 1889 pour piano à quatre mains Quatre parties la composent : *En bateau*, *Cortège*, *Menuet*, *Ballet*. C'est une œuvre de jeunesse qui ne révèle pas encore la véritable personnalité de son auteur mais où les qualités que Debussy demandait à la musique, « clarté, élégance, simplicité, naturel » se trouvent associées.

C'est Henri Büsser (musicien français né en 1872) qui orchestra cette suite en 1907.

**AUDITION**




*Publié avec l'autorisation de MM. Durand et Fils, éditeurs-propriétaires, 4, place de la Madeleine, Paris.*

### En bateau

Laissons l'imagination des enfants s'évader. Ils seront bercés par le mouvement de barcarolle qui accompagne le thème I dès le début de l'œuvre.

A l'apparition du thème II, plus mouvementé, peut-être sentiront-ils la joie du passager que grise l'air du large ?

Et enfin le retour, le rêve...

### Cortège

Le caractère gracieux et rythmé du thème III ne peut évoquer un noble cortège. On songe plutôt à quelque agréable défilé de jeunes filles portant des guirlandes et dansant (il s'agit là d'une réponse d'enfant).

### Menuet

Le menuet est une des danses les plus répandues du XVII^e siècle. C'est certainement la raison pour laquelle Debussy a donné au premier thème de cette troisième partie (voir IV) un caractère quelque peu archaïque.

L'ensemble conserve la grâce et la noblesse, principales qualités du menuet.

### Ballet

Le caractère du thème V appelle une danse très rythmée en opposition avec la valse qui apparaît au milieu de cette dernière pièce. Ces deux thèmes différents peuvent donc évoquer deux personnages dansant un ballet, le premier convenant plutôt à un homme en raison de son allure trépidante.

## *Children's Corner*

Debussy a écrit cette suite pour piano en 1908 et l'a dédiée à sa fille, Claude-Emma, alors âgée de trois ans :

« A ma chère petite Chouchou, avec les tendres excuses de son père pour ce qui va suivre. C. D., juillet 1908. »

Elle se compose de six pièces qui évoquent des scènes de la vie d'un enfant, ses études, ses jouets et ses divertissements.

**AUDITION**

### 1. Doctor Gradus ad Parnassum

La régularité du rythme et le caractère de la mélodie (voir I) font penser à un enfant étudiant au piano quelque

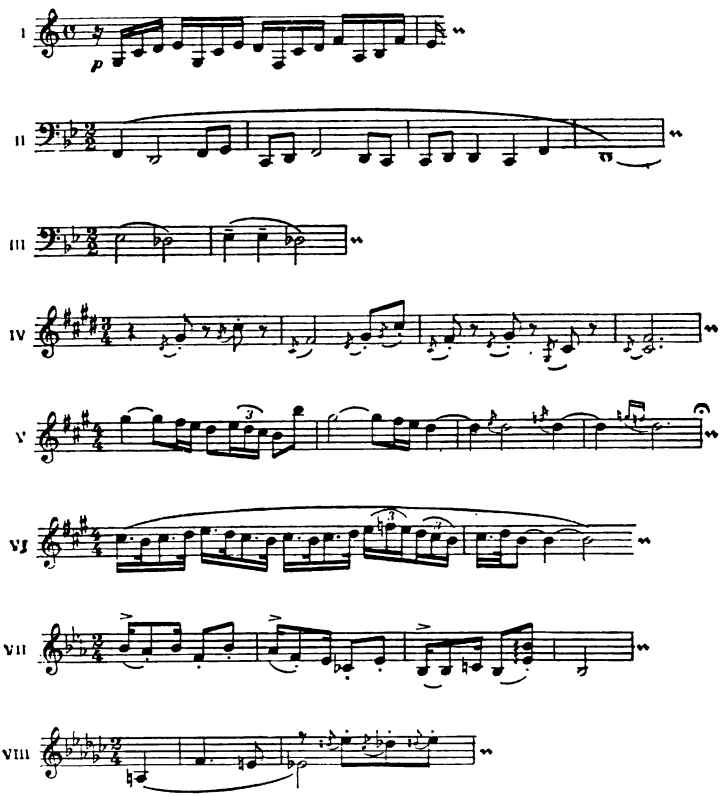
exercice. Le *Gradus ad Parnassum* est en effet une ancienne méthode connue de bien des jeunes pianistes.

### 2. Jimbo's Lullaby

En voyant sa petite fille bercer son gros éléphant en peluche, Debussy eut peut-être l'idée de composer cette berceuse de l'éléphant qui débute par un thème grave, doux et un peu gauche (voir II). Au milieu de cette page, notamment, on entend le motif de la vieille chanson populaire, *Dodo l'enfant do* (voir III).

### 3. Serenade of the Doll

Sur un rythme léger et gracieux, Debussy chante une sérénade à la poupée (voir IV).




Autorisation Durand et Cie, éditeurs-propriétaires, Paris.

### 4. The snow is dancing

La neige danse. L'enfant regarde-t-il à travers les vitres les flocons qui légèrement se balancent ? Debussy évoque-t-il cette petite boule de verre qui, renversée, faisait apparaître une multitude de flocons de neige multicolores pour la plus grande joie des enfants ?

### 5. The little Shepherd

C'est le pipeau que Debussy a évoqué dans cette pièce, *Le petit berger*. Il présente d'abord une mélodie modérée (voir V), puis, après un court instant de repos, elle se poursuit plus alerte, plus gaie (voir VI).

### 6. Golliwogg's cake walk

La danse de Polichinelle est évoquée par un rythme vif et saccadé (voir VII) qui laisse place, vers le milieu de cette page, à un passage plus calme dans lequel Debussy utilise un thème emprunté à Wagner dans *Tristan et Yseult*. A ce thème qui doit être joué avec une grande émotion (thème du désir dans l'opéra de Wagner), Debussy répond par quelques notes ironiques (voir VIII). Devant son insuccès, Polichinelle reprend sa danse annoncée par le retour du thème VII. (Partition aux Éditions Durand, 4, place de la Madeleine, Paris.)

# *Richard STRAUSS*

1864-1949

**L'AUTEUR**

Né à Munich en 1864, Richard Strauss (1) se distingua très jeune dans les milieux musicaux. Alors qu'il poursuivait ses études générales, il composa des œuvres qui le signalèrent à l'attention d'un célèbre chef d'orchestre allemand, Hans de Bülow (1830-1894), qui lui fit connaître les œuvres de Richard Wagner. Elles devaient influencer fortement Richard Strauss qui, au cours de sa carrière, fut chef d'orchestre à Munich, Weimar, Berlin et Vienne.

Voici ses principales œuvres :

Poèmes symphoniques : *Don Juan*, *Till Eulenspiege* *Métamorphoses*.

Drames musicaux : *Le Chevalier à la Rose*, *Salomé*, *L'amour de Danaë*.

Richard Strauss est mort en Suisse en 1949.

## *Till Eulenspiegel*

Richard Strauss a écrit *Till Eulenspiegel* en 1895. Il s'est inspiré d'une légende allemande du XV^e^ siècle qui raconte les ruses et les aventures d'un garnement nommé Till. Ce jeune espiègle ne recule devant aucune farce et sa malice, sa fantaisie, son esprit sont évoqués avec éclat dans ce poème symphonique.

Dans *Petit guide de l'auditeur de musique* (Éd. Le Bon Plaisir, Librairie Plon), Jean Chantavoine précise :

« Chaque variation doit répondre à un épisode de la légende : nous devrions voir Till taquinant les ménagères au marché, puis déguisé en prêtre pour faire des dupes, puis lutinant une belle qui le repousse, puis bernant des pédants ; enfin, Till est jugé et pendu haut et court. S'il est difficile de retrouver ces détails dans le poème symphonique, l'ensemble, avec le caprice fantasque ou malicieux de ses rythmes et de ses timbres, évoque bien les surprises, les cabrioles, les calembredaines, les tours du joyeux compère dont le titre de l'œuvre rappelle le nom et l'histoire... »

(1) Il y a lieu de préciser qu'aucun lien de parenté n'existe entre ce musicien et *Johann Strauss*, compositeur autrichien (1825-1899), auteur de valses célèbres.

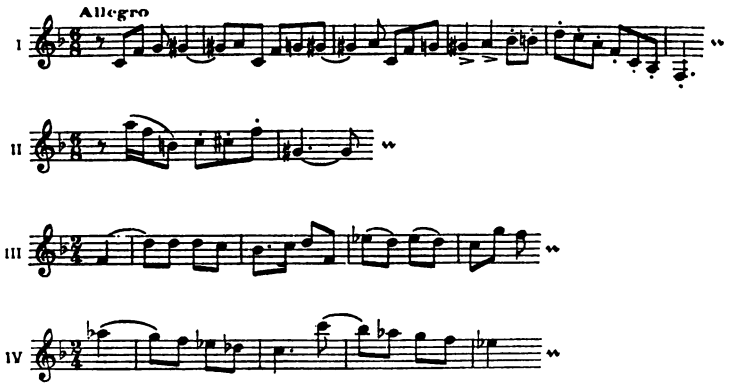
## AUDITION

Les auditeurs suivront avec plaisir l'audition de cette œuvre et imagineront les différentes péripéties de Till l'Espiègle grâce à la richesse des principaux thèmes et à leurs transformations. Si celles-ci ne peuvent être présentées en détail, les enfants sentiront aisément les intentions de l'auteur. On leur fera néanmoins entendre avant l'audition les deux thèmes que Richard Strauss a utilisés pour présenter le personnage principal (voir I exposé par le cor dès le début de *l'allegro* qui commence après un très court prologue) et évoquer son esprit fantasque (voir II interprété ensuite par la clarinette).

On remarquera, en outre, deux phrases musicales de caractère populaire (voir III et IV) qui, apparaissant après certains épisodes, précisent parfaitement l'insouciance de Till.

Mais le héros de cette histoire va connaître l'heure du châtiment. Des roulements de tambour annoncent la sentence et le thème II qui réapparaît ici dépeint à nouveau l'état d'esprit de Till qui doit être pendu.

Après un moment de tristesse que semble évoquer ensuite l'orchestre, le thème II retentit avec force et l'œuvre se termine sur cette dernière vision de Till l'espiègle.




(Joseph Aibl, éditeur à Munich.)

# *Paul DUKAS*

1865-1935

**L'AUTEUR**

Paul Dukas, né à Paris en 1865, fut le maître de nombreux compositeurs contemporains puisqu'il enseigna la composition musicale au Conservatoire de Paris.

Il a peu écrit, mais retenons cependant une œuvre remarquable *Ariane et Barbe-Bleue* (opéra), une *Symphonie en ut majeur* et un ballet *La Péri.*

Il n'a nullement cherché à imiter ses devanciers ; bien au contraire, il s'est forgé un style personnel. Sa musique agit sur la sensibilité et sur l'intelligence.

Paul Dukas est mort en 1935, foudroyé par une crise cardiaque.

## *L'Apprenti sorcier*

*L'Apprenti sorcier* est un poème symphonique.

Le poème symphonique est une œuvre écrite pour un orchestre d'après une idée ou un texte littéraire. La musique doit donc exprimer des actions, des sentiments, évoquer des paysages et c'est à nous d'en interpréter le sens, d'imaginer les intentions de l'auteur d'après les renseignements qui nous sont donnés.

L'œuvre de Paul Dukas a été inspirée par une ballade de Gœthe (écrivain allemand, 1749-1832) dont voici l'argument :

Imaginons le repaire d'un vieux maître sorcier : une cabane rustique sur le flanc d'une colline dans un pays lointain ; un fleuve immense s'étend dans la vallée sauvage.

C'est ce décor qui est témoin des sorcelleries du vieux maître avec lequel vit son jeune apprenti émerveillé par un tel pouvoir magique.

Un jour, le maître s'absente.

« Enfin, il est parti le vieux sorcier ! Maintenant je vais commander à ses esprits ; j'ai observé ses actes, retenu sa formule ; moi aussi je ferai des miracles. »

Le jeune apprenti s'approche du balai magique qui sert si souvent au vieux maître :

« Aujourd'hui, obéis à ma volonté. Tu vas m'aller puiser de l'eau au fleuve afin de remplir ces cuves. »

Et le balai obéit à la formule qu'avait en effet bien retenue le jeune apprenti sorcier.

Il descend au rivage, arrive au fleuve et, déjà, le voilà de retour avec un flot rapide. Les cuves se remplissent, elles sont pleines maintenant et le balai poursuit son œuvre avec une persistance qui effraye l'apprenti sorcier.

« Arrête ! arrête ! Ah ! malheur ! J'ai oublié le mot ! »

Son angoisse augmente, des torrents d'eau courent déjà sur le seuil.

« Faut-il que la maison entière soit engloutie ? Arrête donc, damné balai ! Si tu n'en finis pas, prends garde que je ne fende ton vieux bois avec ma hache. »

Et le jeune apprenti, épouvanté, crie, appelle son vieux maître.

Rien...

Alors, il saisit une hache, court, rattrape le balai et frappe.

« Bravo, il craque. Voyez, il est en deux ; je respire enfin. »

Mais hélas ! les deux morceaux se relèvent lentement, puis s'agitent et reprennent leur service avec une ardeur qui angoisse l'apprenti sorcier, car c'est maintenant une effroyable inondation.

« Seigneur et Maître, entends ma voix ! »

Le vieux sorcier revient vite à cet appel désespéré et ordonne :

« Dans le coin, balai ! Que cela finisse ; le vieux maître ne vous anime que pour vous faire servir à ses desseins. »

Et le calme revient.

## AUDITION

L'œuvre commence par un mouvement lent. Écoutez le chant mystérieux des violons (thème I). Ces premières mesures n'évoquent-elles pas un pays inconnu où des faits étranges vont se passer ? Tout est calme.

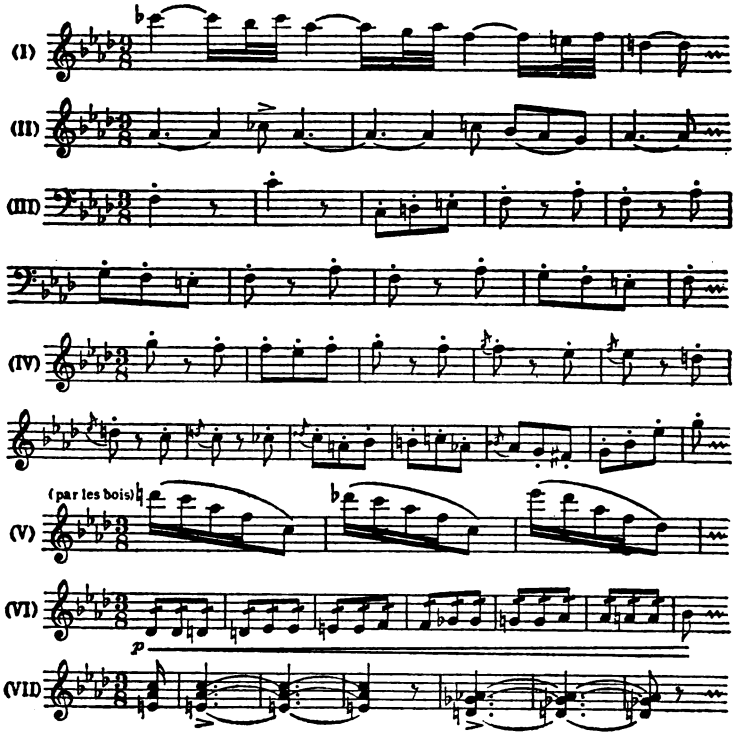
Tout à coup quelques mesures rapides, une idée a germé dans l'esprit du jeune apprenti : il veut commander aux esprits et pense au balai magique.

De nouveau, le mouvement lent, et nous entendons une flûte exposer le thème du balai, *immobile* pour l'instant (thème II). Un cor répète aussitôt ce motif que vous pourrez comparer dans un instant à celui qui évoque le balai en mouvement (voir quatre dernières mesures du thème III).

Et maintenant, la décision de l'apprenti sorcier est prise : il commande. Après un coup de timbale qui marque la volonté de l'imprudent, un silence : le jeune sorcier observe l'instrument magique.

Miracle ! Il bouge ! (à 2 minutes du début).

Écoutez bien : voici un effet comique ; peu à peu le rythme s'accélère et le balai prend le chemin du fleuve (thème III).




*Publié avec l'autorisation de MM. Durand et Fils, éditeurs-propriétaires, 4, place de la Madeleine, Paris.*

C'est le thème du balai *en marche* que jouent les bassons : il est simple, évocateur et facilement reconnaissable. Retenez bien ce motif, vous l'entendrez très souvent dans cette œuvre, présenté sous toutes les formes et exécuté par tous les instruments. C'est pourquoi ce rythme devient obsédant, le balai ne voulant pas arrêter son travail avant d'avoir entendu la formule qu'emploie habituellement le vieux maître.

Écoutons donc attentivement cette histoire racontée en musique et efforçons-nous d'imaginer la scène.

Reconnaissez-vous, de temps en temps, les dessins musicaux qui évoquent les mouvements de l'eau ? Pour l'instant rien d'inquiétant.

Voici un nouveau thème à l'allure légère qui peut évoquer la satisfaction du balai, heureux de s'acquitter de la tâche qui lui fut commandée (thème IV, à 3 minutes 37 du début). Écoutez-le bien également car vous le réentendrez.

Mais bientôt le flot s'enfle et le balai triomphe ; les cors font entendre son thème avec force pendant que les violons, flûtes, hautbois, etc., évoquent l'eau qui s'élève avec rapidité (thème V).

Les cuves sont pleines.

Mais que se passe-t-il donc ? Une accalmie ? On le croirait.

Mais le balai ne semble pas vouloir interrompre son œuvre puisque, de nouveau, il repart : entendez-vous son thème ? Après avoir chanté une nouvelle fois sa satisfaction (ce sont les violons qui font entendre à nouveau le thème IV) le balai poursuit sa tâche avec ardeur.

Oh ! malheur ! L'eau déborde (thème VI). Écoutez cette magnifique peinture musicale, ce véritable déluge que des gammes ascendantes et descendantes évoquent avec force.

Et voilà des accords lancés par les trompettes et les cors (thème VII) : c'est l'appel désespéré de l'apprenti sorcier.

Et l'eau s'élève toujours ! Les appels se font de plus en plus forts. Tout est perdu. L'apprenti prend donc la résolution que vous connaissez ; l'orchestre fait entendre trois accords très forts : la hache a frappé et le balai est à terre, coupé en deux.

Que se passe-t-il alors ? Vous le devinez et vous pouvez imaginer les deux morceaux du balai qui se relèvent péniblement. C'est un contre-basson, cet instrument si grave qui fait entendre les troisième et quatrième mesures du thème III que nous avons appelé, au début, thème du balai en marche.

Et voici les deux tronçons de balai qui repartent...

Inutile, je pense, de vous exprimer ce qui suit : écoutez donc attentivement et reconnaissez chaque fois le thème du balai, la montée foudroyante des eaux et les appels angoissés du malheureux apprenti.

Un accord brutal, sec : le maître sorcier est accouru et a donné l'ordre.

Le silence se fait, le calme renaît et nous réentendons la phrase du début (thème I) jouée par les violons, ainsi que le thème du balai redevenu docile.

En conclusion, quatre accords vifs et forts terminent cette œuvre admirable dont nous avons apprécié les belles sonorités, l'atmosphère colorée, les images saisissantes et la justesse de l'expression.

*Dans le 1er album « Initiation aux œuvres musicales » (4 disques « La Voix de son Maître ») figurent la présentation et l'interprétation de « L'Apprenti Sorcier ».*

# *Albert ROUSSEL*

1869-1937

**L'AUTEUR**

Né à Tourcoing en 1869, Albert Roussel fait ses études au collège Stanislas à Paris, puis à l'École navale.

Enseigne de vaisseau jusqu'à vingt-cinq ans, il démissionne ensuite pour se consacrer à la musique. Il travaille avec Vincent d'Indy à la Schola Cantorum jusqu'en 1907.

Albert Roussel est mort à Royan en 1937. Il repose à Varengeville - sur - Mer (Seine - Maritime) ; son tombeau, au sommet des falaises, domine la mer.

Ce musicien a notamment composé :

*Le Festin de l'Araignée* (ballet), quatre symphonies et des œuvres de musique de chambre.

## *Le Festin de l'Araignée*

Le ballet *Le Festin de l'araignée* fut créé en 1913 à Paris.

En voici l'argument : le décor représente un jardin au milieu duquel s'élève une immense toile d'araignée. Des fourmis s'efforcent d'enlever un pétale de rose, mais un papillon les disperse. L'araignée l'attire dans sa toile et, après de vains efforts, il meurt.

La chute d'une pomme fait fuir l'araignée.

C'est alors qu'apparaissent deux vers attirés par le fruit. Des mantes religieuses surviennent alors et les attaquent. Rusés, les vers parviennent à pénétrer dans la pomme et les mantes furieuses de leur échec, se battent entre elles avec une telle ardeur qu'elles se laissent prendre dans la toile de l'araignée.

Fière de sa victoire, cette dernière se décide à manger le papillon lorsqu'une mante, libérée de la toile, parvient à la tuer.

C'est alors qu'un éphémère apparaît, danse une valse exquise et meurt.

De ce ballet, Albert Roussel a extrait une suite d'orchestre (partition aux Éditions Durand), dont voici les différentes parties : *Prélude, Les fourmis, Le papillon, L'éphémère, Funérailles de l'éphémère.*

## AUDITION

La musique d'Albert Roussel se distingue par l'expression poétique qui s'en dégage, par son atmosphère transparente et raffinée. Un critique, Robert Bernard, a écrit : « La musique de Roussel me fait penser à la pulsation de la vie dans les artères. »

Cette poésie, cette délicatesse, cette vie, nous les trouvons dans le *Festin de l'araignée.*

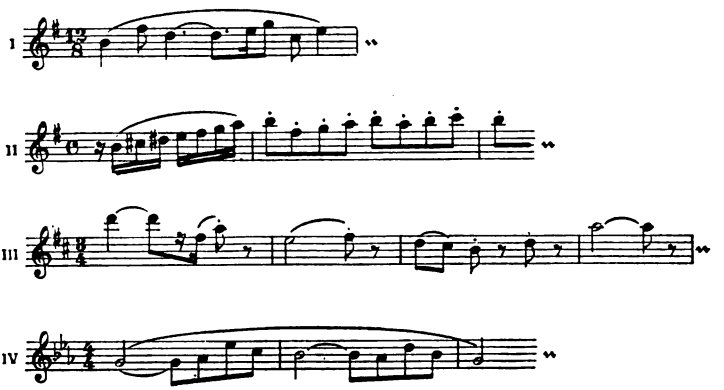
Le *Prélude* présente le décor. Par les timbres de l'orchestre, les développements du thème I, la douceur qui se dégage de cette page, les dessins chromatiques, l'animation qui apparaît peu à peu, on imagine la fraîcheur et la lumière d'un matin de printemps.

Puis, un rythme précipité au tambour accompagne l'arrivée des *fourmis* dont l'activité est évoquée par les violons (voir II).

Le motif plus lent que l'on entend ensuite rappelle les efforts faits par les fourmis pour enlever le pétale de rose.

Mais l'animation revient et annonce l'arrivée du *papillon* affolant les fourmis, qui s'enfuient peu à peu. Les sonorités légères et limpides de l'orchestre accompagnent les évolutions du papillon qui, maladroit, se laisse prendre dans la toile d'araignée. On remarquera un trille aigu et fort qui évoque l'effroi du papillon, puis son agonie.

Sur une musique calme et mystérieuse, *l'éphémère* se transforme lentement, se libère et un accord *forte* annonce qu'il s'est délivré et qu'il est devenu cet insecte dont la vie, à l'âge adulte, est si brève. Il s'anime. Sa danse, au début, est agitée, mais le rythme se calme et fait place à une valse délicate et légère (voir III).




Autorisation Durand et Cie, éditeurs-propriétaires, Paris.

La danse se poursuit sur des développements du thème III et s'achève brusquement après une descente chromatique des bois : l'éphémère a vécu.

C'est alors que s'organisent *les funérailles.* Le cortège des insectes s'avance sur un rythme de marche funèbre, tandis que le cor anglais expose un thème plaintif (voir IV).

Pour terminer, la flûte fait entendre le thème I, rappelant ainsi le calme qui régnait avant que se déroulent les luttes provoquées par les appétits des insectes — allusion à la folie humaine — alors que l'éphémère, comme le poète, suit son destin.

# LES GRANDES LIGNES D'ÉVOLUTION DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE

Sans prétendre, ici, tracer une histoire de la musique contemporaine, il nous paraît souhaitable de fournir aux maîtres quelques indications susceptibles de permettre aux enfants de classer les œuvres entendues. De la musique contemporaine, l'enfant en entend assez souvent (notamment à la télévision, y compris dans certaines pages de publicité) mais *sans jamais y prêter attention.* Pour lui, et même pour nombre d'adultes, la musique qu'il appelle moderne se limite exclusivement à la *variété* et, en particulier, à la chanson qui, quelques rares exceptions mises à part, est aussi peu moderne que possible (moderne étant pris, ici, dans le sens de nouveau). Mélodie, harmonie et même rythmes y sont, la plupart du temps, architraditionnels.

Le problème est donc de lui faire découvrir que la musique de notre temps existe et qu'on peut l'écouter avec plaisir à condition de l'aborder progressivement et avec précaution.

Ce plaisir de l'écoute est évidemment différent. Finies les musiques qui flattent délicatement l'oreille ou font doucement rêver. La musique contemporaine témoigne souvent de notre époque troublée, pleine de violence et d'angoisse. Elle est volontiers agressive mais les émotions qu'elle procure, pour insolites qu'elles soient, n'en sont pas moins fortes.

Dès le début du XX^e siècle, certains créateurs de génie ont voulu accélérer le renouvellement de la composition musicale déjà amorcé avec prudence. Les bases mêmes de l'écriture, devenues traditionnelles (mélodie, harmonie, rythme, forme), ont commencé à vaciller avec Debussy, Satie, Ravel, Stravinsky. D'autres ont voulu aller encore plus loin et se couper radicalement de toutes les normes d'expression jusqu'alors en usage, fruit d'une évolution de plusieurs siècles. Tels furent E. Varèse ou A. Schönnberg qui fit reposer sa musique sur des bases toutes nouvelles (le dodécaphonisme). Ces attitudes révolutionnaires provoquèrent, dans le monde de la compostion musicale, une première cassure : ceux qui voulaient rompre complétement avec le passé et les autres qui, sans renoncer à « moderniser » leur expression, se refusaient à abandonner ce qui leur paraissait essentiel dans la tradition (Stravinsky, Bartok, Hindemith, Milhaud).

Plus près de nous, d'autres directions de recherche artistique apparurent, à la suite de la création d'instruments électriques puis électroniques de plus en plus complexes et de la naissance de nouveaux matériaux sonores issus des magnétophones (musique concrète).

Il faut ajouter que certains groupes de « Pop Music » de bonne qualité utilisent depuis peu les mêmes procédés et, certains, les mêmes instruments, se rapprochant souvent, dans un style différent, de musiques plus « savantes » contemporaines.

Donc, en sachant que cette simplification est certainement abusive, nous pouvons considérer aujourd'hui, quatre groupes de créateurs :

— Ceux que nous pourrions qualifier de « traditionnalistes » ou de « néo-classiques ». C'est dans cette catégorie que se situent la plupart des compositeurs dont une œuvre est présentée ici;

— Les musiciens d'avant-garde dégagés de tout traditionalisme d'écriture mais utilisant le matériau sonore habituel (voix, instruments, orchestre) et toujours plus ou moins influencés par le dodécaphonisme (ici, Penderecki);

— Les compositeurs « électroniques » (ici, Stockhausen);

— Les compositeurs de musique concrète (ici, Pierre Henry).

# *Maurice RAVEL*

1875-1937

## L'AUTEUR

Maurice Ravel est né le 7 mars 1875, à Ciboure, dans les Basses-Pyrénées. Venu très jeune à Paris, il entre à quatorze ans au Conservatoire et obtient le deuxième Grand Prix de Rome en 1901.

Principales œuvres :

*L'Enfant et les Sortilèges* (comédie de Colette) ;
*L'Heure Espagnole* (comédie de Franc-Nohain) ;
*Daphnis et Chloé* (ballet) ;
*La Valse ;*
*Ma Mère l'Oye ;*
*Le Boléro ;*
*Rapsodie Espagnole ;*
*Un Quatuor à cordes* et des *Mélodies.*
*Deux concertos pour piano* (dont un pour la main gauche).

Maurice Ravel est mort à Paris, rue Boileau, le 28 décembre 1937.

## *Ma Mère l'Oye*

*Ma Mère l'Oye*, suite symphonique, comprend cinq parties :

1° Pavane de la Belle au bois dormant ;
2° Le Petit Poucet ;
3° Laideronnette, impératrice des Pagodes ;
4° Les entretiens de la Belle et de la Bête.
5° Le Jardin féerique.

Elle fut primitivement écrite par Ravel pour piano à quatre mains en 1908 et orchestrée par lui quatre ans plus tard.

L'auteur a voulu transcrire ici des souvenirs d'enfance évoquer les contes qui charment la jeunesse.

## AUDITION

I. *Pavane de la Belle au bois dormant.* — La pavane (danse du XVIe siècle) est caractérisée par son mouvement large et majestueux. Ravel l'utilise donc pour évoquer l'ambiance de ce conte, le sommeil de la Belle et le calme du château où

elle repose. L'orchestration en est très délicate. C'est la flûte qui interprète le thème I dès le début du disque.

II. *Le Petit Poucet.* — Ravel précise, sous ce titre, le passage du conte de Perrault qu'il a évoqué dans cette pièce : « Il croyait trouver aisément son chemin par le moyen de son pain qu'il avait semé partout où il avait passé ; mais il fut bien surpris lorsqu'il n'en put retrouver une seule miette ; les oiseaux étaient venus qui avaient tout mangé. »

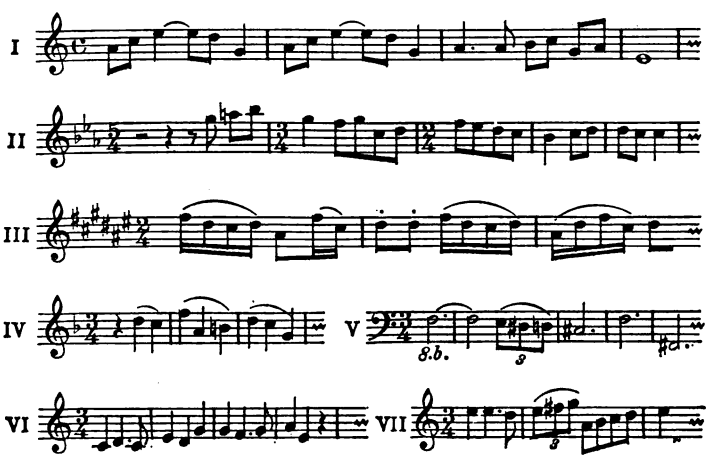
Après quelques mesures d'introduction par les violons, le hautbois chante le thème II que termine ensuite le cor anglais.

Une certaine mélancolie se dégage de cette pièce qui évoque les enfants errant dans la forêt.

Et cependant des oiseaux chantent malicieusement alors que les cordes, dans le grave, traduisent l'inquiétude du Petit Poucet.

III. *Laideronnette, impératrice des Pagodes.* — C'est un passage du conte de Mme d'Aulnoy, *Le Serpentin vert*, qui a inspiré cette pièce : « Elle se déshabilla et se mit dans le bain. Aussitôt pagodes et pagodines se mirent à chanter et à jouer des instruments. Tels avaient des théorbes faits d'une coquille de noix, tels avaient des violes faits d'une coquille d'amande car il fallait bien proportionner les instruments à leur taille ».

Faire remarquer la couleur de l'orchestration de ce divertissement et la constitution du thème III (sur des notes de la gamme chinoise : *fa*, *sol*, *la*, *do*, *ré*).




Autorisation des Editeurs Durand et Cie Paris.

IV. *Les entretiens de la Belle et de la Bête :*
— La Belle, voulez-vous être ma femme ?
— Non, la Bête !
. . . . . .
— Je meurs content puisque j'ai le plaisir de vous revoir une fois.
— Non, ma chère Bête, vous ne mourrez pas ; vous vivrez pour devenir mon époux.
. . . . . .
La Bête avait disparu et elle ne vit plus à ses pieds qu'un prince plus beau que l'Amour qui la remerciait d'avoir fini son enchantement.

(Mme Leprince de Beaumont.)

Si la Belle est évoquée par un thème charmant (voir IV) présenté par la clarinette, c'est le contrebasson (instrument très grave) qui dépeint la Bête, « monstre au bon cœur » (thème V).

Efforçons-nous de reconnaître ces deux thèmes dans le cours de cette pièce :

1° au début, thème de la Belle ;
2° thème de la Bête ;
3° retour du thème de la Belle pendant que le rythme des cordes évoque les soupirs de la Bête ;
4° crescendo : « Voulez-vous être ma femme » ;
5° thème de la Belle et sons graves qui font penser à la tristesse de la Bête ;
6° nouveau crescendo : la Bête supplie ;
7° arrêt brusque ;
8° arpège à la harpe : la transformation s'opère ;
9° thème de la Bête à l'aigu par le violon solo : la Bête est devenue un prince plus beau que l'Amour ;
10° les deux thèmes sont joués ensemble : « Vous vivrez pour devenir mon époux. »

V. *Le Jardin féerique.* — Comme celle de l'auteur, l'imagination des enfants doit se promener à son aise. Qu'ils écoutent donc cette admirable pièce avec attention et la beauté mélodique des thèmes VI et VII, la richesse de l'harmonisation, le charme de l'orchestration et le crescendo final leur évoqueront ce jardin féerique.

# *Daphnis et Chloé (le lever du jour)*

« Daphnis et Chloé » est une symphonie chorégraphique composée par Ravel pour les Ballets russes et le célèbre danseur Nijinsky. Elle fut créée à Paris, au théâtre du Châtelet, en juin 1912.

Le scénario emprunte ses deux principaux personnages au roman de l'écrivain grec Longus (III^e siècle) : « Les Amours pastorales de Daphnis et Chloé ». L'œuvre comporte trois tableaux. Des chœurs sans paroles se mêlent souvent à l'orchestre.

Le *premier tableau* se situe dans le bois des Nymphes où bergers et bergères rendent hommage au dieu Pan. Parmi eux se trouvent Daphnis et Chloé. Pour conquérir l'amour de Chloé, un concours de danse est organisé auquel participent Daphnis et le bouvier Dorcon. Daphnis en est le vainqueur mais des pirates surgissent qui enlèvent Chloé. Daphnis s'évanouit.

Au *deuxième tableau*, une danse guerrière retentit dans le camp des pirates puis Chloé, les mains liées, doit danser pour divertir ses ravisseurs. Mais le ciel s'obscurcit, semant le trouble et la terreur dans le camp. Envoyés par le dieu Pan, des faunes libèrent Chloé.

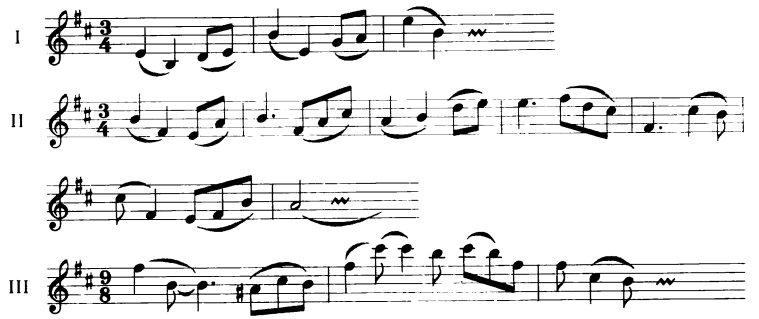
Au *troisième tableau*, réapparaît le décor du premier dans lequel Daphnis est toujours évanoui. Alors que les premières heures du jour apparaissent, des pâtres réveillent Daphnis qui retrouve enfin Chloé, sauvée par Pan en souvenir de la nymphe Syrinx dont il fut épris et pour laquelle il inventa une flûte faite de roseaux. Une bacchanale termine cette œuvre.

**Deux suites d'orchestre, destinées au concert, ont été extraites de ce ballet. La première comprend *Nocturne*, *Interlude* et *Danse guerrière*. La seconde *Lever du jour*, *Pantomime* et *Danse générale* (bacchanale).**

**AUDITION (Le lever du jour)**

Les enfants ne seront certainement pas insensibles à l'audition de cette admirable page dans laquelle ils découvriront l'intense frémissement d'une nature qui s'éveille, le murmure des ruisseaux, le scintillement des chants d'oiseaux, la lente et irrésistible éclosion de la lumière et l'ardeur d'un bonheur retrouvé.

Dès les premières mesures, on entend « le murmure des ruisselets amassés par la rosée qui coule des roches »




**Avec l'autorisation des Éditions Durand et C^ie^ Paris**

(indications précisées dans le livret). Puis (à 32 secondes) apparaît un thème grave (voir I) qui s'élève rapidement (des contrebasses aux violons) et s'amplifie. Peu à peu le jour se lève et les oiseaux s'éveillent.

A 1 mn 20 s, l'alto et la clarinette font entendre le thème II évoquant le calme et la douceur du matin.

Dans la fraîcheur de l'aube, un berger passe avec son troupeau (flûte à 1 mn 45 s). Puis voici un autre berger (petite clarinette à 2 mn 5 s). Ils aperçoivent Daphnis endormi et le réveillent tandis que les violons chantent le thème II (à 2 mn 37 s).

A 3 mn 36 s, un court passage plus rythmé annonce l'arrivée de Chloé enfin délivrée. Daphnis la retrouve avec émotion. Ils se jettent dans les bras l'un de l'autre. Leur bonheur est évoqué à l'orchestre avec chaleur par les violons (thème III à 3 mn 48 s).

Enfin, à 4 mn 25 s, le thème du lever du jour (voir I) réapparaît une dernière fois, s'amplifie de nouveau puis s'apaise.

(Le « lever du jour » s'enchaînant avec la « Pantomime », interrompre l'audition à 6 mn 15 s. Ce chronométrage correspond au disque « La Voix de son Maître » C 069-10239; orchestre de Paris dirigé par Charles Munch. Partition aux Éditions Durand).

*Une autre œuvre de Ravel « L'Enfant et les Sortilèges » (fantaisie lyrique) intéressera également les enfants. Trois extraits en sont interprétés et présentés dans le 2^e^ album « Initiation aux œuvres musicales » de Solange et Jean Ruault.*

# *Manuel de FALLA*

1876-1946

## L'AUTEUR

Manuel de Falla est un des principaux représentants de l'école espagnole moderne. Né à Cadix en 1876, il a composé notamment : *La Vie brève* (drame lyrique, 1905) ; *Nuit dans les jardins d'Espagne* (piano et orchestre) ; *L'Amour sorcier* (pantomime-ballet).

Manuel de Falla est mort en 1946 en Argentine.

## *L'Amour sorcier (danse rituelle du feu)*

Manuel de Falla a composé *L'Amour sorcier* en 1914-1915. C'est à Madrid qu'eut lieu la première représentation de ce ballet le 15 avril 1915.

Une danseuse gitane, célèbre à l'époque, demanda à Manuel de Falla une danse et une chanson. Le musicien accepta. puis, sur les conseils de la mère de la danseuse qui lui conta les coutumes des gitans, leurs mœurs, leurs incantations, il conçut une œuvre plus importante qui devint *L'Amour sorcier*, scène gitane de l'Andalousie, dont voici les différentes parties :

*Introduction ; La veillée ; Chanson du chagrin d'amour ; Le revenant ; Danse de la frayeur ; Minuit ; Danse rituelle du feu ; Chanson du feu follet ; Pantomime ; Danse du jeu d'amour ; Les cloches du matin.*

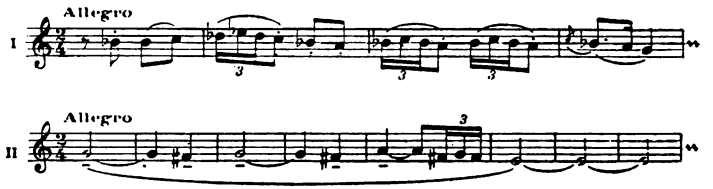
Manuel de Falla a tiré de ce ballet une suite d'orchestre, excluant ainsi les divers chants contenus dans sa partition (Éditions Eschig).

## AUDITION

La danse rituelle du feu est certainement la page la plus connue de ce ballet.

A minuit, pour chasser les mauvais esprits, les gitans allument un grand feu et dansent. Manuel de Falla a traduit

**Danse rituelle du feu**




Thèmes publiés avec l'autorisation des éditions J. et W. Chester Ltd de Londres.

cette scène de façon particulièrement évocatrice. Sa musique suggère le mystère, le mouvement, l'agitation, les cris. On imagine les ombres des danseurs évoluant autour des flammes.

Deux thèmes de caractère différent composent cette œuvre (voir I et II) qui se termine dans un mouvement de plus en plus agité, entraînant les danseurs dans un tourbillon frénétique allant jusqu'à l'épuisement.

# *Bela BARTOK*

1881-1945

**L'AUTEUR**

Bela Bartok, né à Nagyszentmiklos (Hongrie) en 1881 et mort à New York en 1945 est une des plus grandes figures de la musique contemporaine. Pianiste virtuose et compositeur mais aussi folkloriste éminent, il consacra une grande partie de sa vie à collecter les danses et chansons populaires de sa patrie et à redonner à la musique hongroise son véritable visage, trop souvent confondu jusqu'alors avec la musique tzigane (voir Liszt).

Parmi ses œuvres, citons : un opéra : *Le Château de Barbe-Bleue ;* une pantomime : *Le Mandarin merveilleux ; Le Concerto pour orchestre ; La Musique pour cordes, célesta et percussion ; Le Divertimento pour orchestre à cordes,* de très nombreuses pièces pour piano et des chœurs.

## *Concerto pour orchestre*

(Partition de poche Boosey et Hawkes)

Cette œuvre fut écrite en 1943 aux États-Unis, en hommage au célèbre chef d'orchester Serge Koussewitzky, qui la créa le 1er décembre 1944 au Carnegie Hall de Yew York.

Le concerto d'orchestre est assez différent, dans sa conception, du concerto de soliste. S'il y a toujours dialogue, celui-ci s'établit entre tous les instruments de l'orchestre. Son audition peut donc constituer, parallèlement au simple plaisir musical, un excellent exercice d'entraînement à la « reconnaissance de timbres ».

Des cinq mouvements qui composent ce *concerto* (andante et allegro vivace, allegretto scherzando, andante, intermezzo, presto final) nous nous attacherons plus spécialement aux deux derniers.

## AUDITION

### 1. Intermezzo, Allegretto

Empreint de charme, de douce mélancolie et parfois de cocasserie, ce quatrième mouvement est construit sur deux thèmes principaux (voir I et II) et un troisième plus épisodique et d'allure quelque peu parodique (voir III). Sans que ces motifs soient directement issus du folklore qui les a inspirés, ils contribuent à recréer une atmosphère typique de l'univers musical hongrois de Bela Bartok.

Remarquer les changements de mesure (thèmes I et II) et l'accélération caractéristique du thème III. On songe à l'immensité de la steppe hongroise, animée par quelques échos de danse populaire.

Ce mouvement est particulièrement propice à un exercice de reconnaissance d'instruments. On y entend successivement :

— sur le thème I : hautbois, clarinette et basson, flûte puis clarinette, cor, cor anglais ;

— sur le thème II : violoncelles et altos (accompagnement de harpe), violons, cor anglais ;

— sur le thème I : hautbois avec flûte ;

— sur le thème III : clarinette, trombones (glissando), violons, tuba (à l'arrière plan) ;

— sur le thème II : violons et violoncelles ;

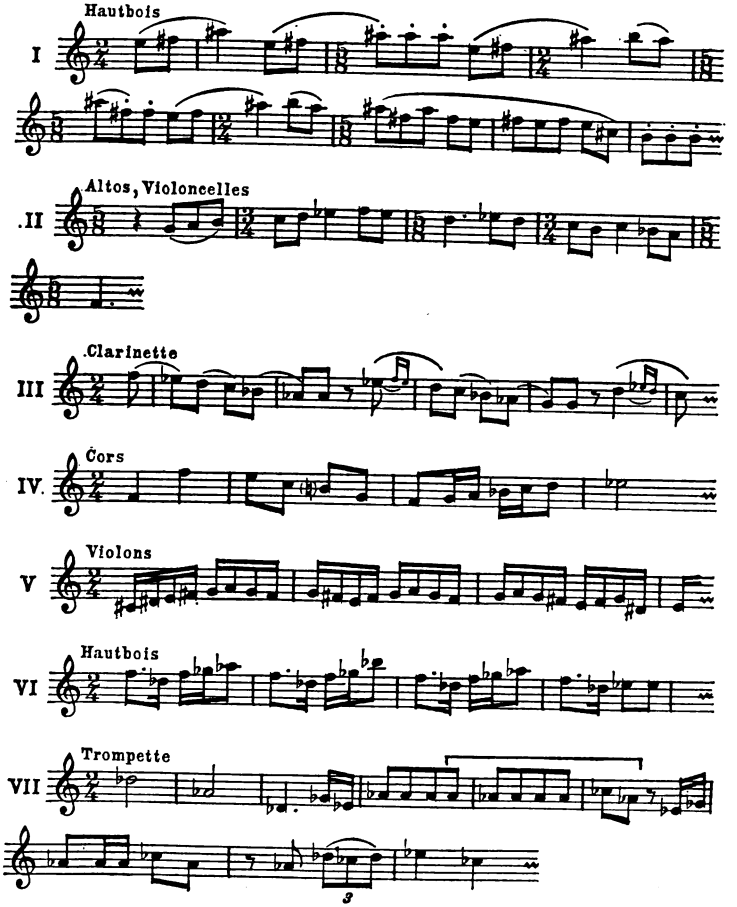
— sur le thème I : hautbois, flûte et clarinette, cor anglais, flûte, hautbois, basson, petite flûte.

### 2. Presto

Bartok nous livre ici un éblouissant finale où l'exubérance sonore et la fantaisie rythmique le disputent à la virtuosité technique.

Dès l'entrée, les cors exposent fortissimo l'un des thèmes essentiels (voir IV). Suit un assez long épisode où les violons s'en donnent à cœur joie dans un mouvement endiablé (voir V). Après avoir remarqué l'apparition du début de VII (trompette) nous assistons à une exposition de fugue sur le thème IV (successivement 2e basson, 1er basson, clarinette, hautbois). Un thème d'allure populaire (voir VI) nous amène au thème principal (voir VII) exposé par la trompette puis par tous les cuivres. Après une brusque accalmie, les cordes (2e violons, 1ers violons, violoncelles, altos) entament une nouvelle fugue sur VII, suivie, toujours sur ce thème, par

un divertissement polyphonique aux « bois ». Puis reprend le mouvement endiablé des violons. Une nouvelle accalmie (cordes et bois) prépare la réapparition du thème IV (trombone, clarinette) puis du thème VII (cuivres). Le mouvement presse de plus en plus et conclut sur la deuxième partie de VII.



# *Igor STRAVINSKY*

1882-1971

## L'AUTEUR

Igor Stravinsky est né en 1882 en Russie (près de Saint-Pétersbourg). Élève de Rimsky-Korsakov, il étudie surtout seul la musique afin, dit-il, « de réaliser ses idées et résoudre les problèmes à l'aide de ses propres forces ». Les nouveautés rythmiques et harmoniques, la couleur de l'orchestre que l'on découvre dans ses œuvres font de Stravinsky un des grands maîtres de la musique contemporaine dont l'influence fut considérable sur la jeune génération.

Parmi ses nombreuses œuvres il convient de relever :

*Pétrouchka ; L'oiseau de feu ; Le sacre du printemps ; Histoire du soldat ; Œdipus-Rex* (livret de Jean Cocteau).

Après avoir quitté la Russie en 1917, Stravinsky fut naturalisé Français puis, en 1940, il s'installa aux États-Unis. Citoyen des U.S.A. depuis 1945, Stravinsky est mort à New-York le 6 avril 1971.

## *Pétrouchka*

*Pétrouchka*, pantomime en quatre parties, fut créée à Paris en 1911 par la troupe des ballets russes. Elle évoque une fête foraine à Saint-Pétersbourg en 1830.

En voici l'argument : un magicien présente à la foule trois poupées animées : Pétrouchka (le Pierrot), une danseuse, un Maure, auxquelles il donne la vie.

Pétrouchka aime la danseuse, mais celle-ci lui préfère le Maure. La rivalité de Pétrouchka et du Maure se termine tragiquement, car ce dernier tue le Pierrot. La foule est affolée, mais le magicien la rassure en montrant que ses personnages ne sont que des pantins. Mais, alors que la foule se disperse, le spectre de Pétrouchka apparaît, menaçant le magicien qui s'enfuit, effrayé.

Les thèmes étant très nombreux, on ne s'attachera qu'à retrouver le caractère général de chaque tableau sans chercher à disséquer l'œuvre. Seuls, les thèmes principaux, faciles à reconnaître, feront l'objet d'une attention particulière. On évitera donc de chercher à reconstituer les détails du drame qui se joue entre les trois personnages.

## AUDITION

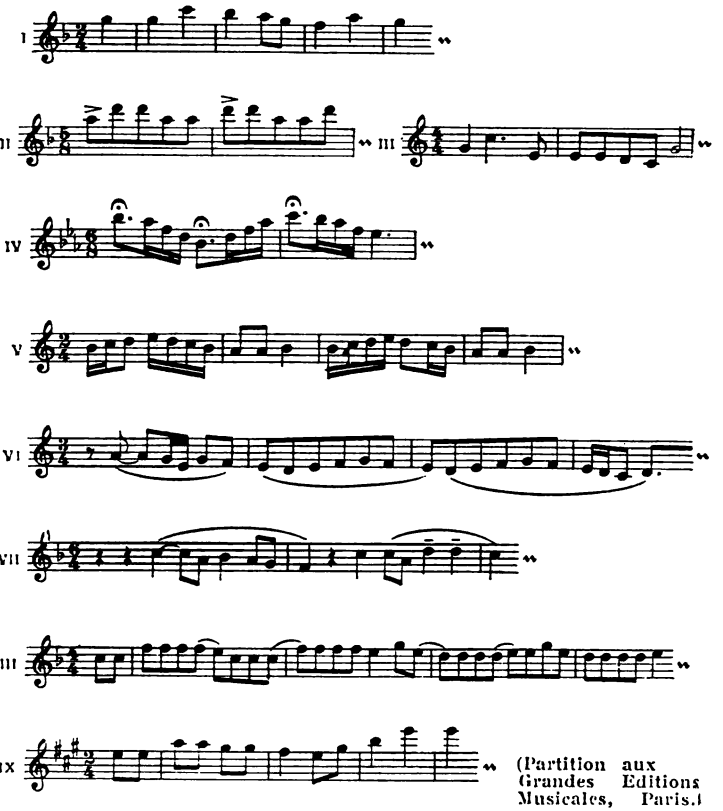
### Premier tableau

Le début évoque la fête, la foule, l'ambiance, les cris, les chants. On retrouve dans cette « bousculade sonore » toute la « fantaisie inépuisable et suggestive » de Stravinsky.

Après avoir décrit le mouvement de la foule, l'auteur présente divers personnages : des ivrognes qui passent (voir I), un bonimenteur (voir II), un joueur d'orgue de Barbarie (voir III) que suit une danseuse qui évolue alors que se fait entendre la rengaine 1900 : *Elle avait une jambe de bois.*

Tour à tour, ces personnages réapparaissent et la foule de nouveau s'anime.

Puis la musique présente un aspect plus étrange : la foule s'assemble autour du petit théâtre du magicien qui charme ensuite ses trois marionnettes avec sa flûte (voir IV) et leur donne vie. Elles s'animent et se mettent à danser (voir V).




(Partition aux Grandes Editions Musicales, Paris.)

**Second tableau**

Stravinsky évoque ici la souffrance de Pétrouchka qui aime la danseuse et ne peut réaliser son désir. Il pense à elle et se montre tour à tour timide, plaintif, hésitant et malheureux.

Le piano joue un rôle important dans ce tableau.

A l'origine, Stravinsky avait, en effet, composé une œuvre pour piano et orchestre qui, complétée par la suite, devint le ballet *Pétrouchka.*

**Troisième tableau**

L'évocation du Maure provoque une musique sombre et majestueuse. C'est un personnage puissant, calme que représente le thème VI.

**Quatrième tableau**

Le début, bruyant et mouvementé, rappelle l'ambiance de la fête. On assiste cette fois à l'arrivée de nourrices (voir VII) et de cochers (voir VIII) évoqués par des chants populaires russes. On pourra suivre attentivement les différentes apparitions et superpositions de ces deux thèmes facilement reconnaissables.

Ensuite on assiste à la danse des palefreniers (voir IX) et l'on retrouve le thème VII, qui avait annoncé l'arrivée des nourrices.

La fin de cette œuvre évoque tour à tour le drame qui se joue entre le Maure et Pétrouchka et l'ambiance qui règne dans cette fête populaire.

## *L'Oiseau de feu*

La première représentation de ce ballet commandé par Diaghilew pour les Ballets russes eut lieu à l'Opéra de Paris en 1910.

Le livret de *L'Oiseau de feu* — dû à Michel Fokine — est inspiré d'un conte russe. En voici l'argument :

Dans une forêt étrange et obscure, le jeune prince Ivan, fils du tsar, vient de pénétrer. Il arrive près d'un arbre gigantesque portant des pommes d'or. Tout à coup, s'échappe des fourrés un magnifique oiseau aux plumes éclatantes, couleur de feu. Ivan lance une flèche et le manque. Mais l'oiseau revient et le prince, resté à l'affût, parvient à s'en saisir.

L'oiseau de feu supplie Ivan de lui rendre sa liberté et, en échange, il lui offre l'une de ses plumes et lui promet de venir à son aide dès qu'il l'appellera. Le prince répond favorablement à ses supplications.

Resté seul, Ivan voit apparaître avec quelque surprise, dans le jour naissant, un groupe de jeunes filles qui s'approchent de l'arbre, cueillent des fruits d'or et se mettent à danser. Le prince vient vers elles et apprend que ces jeunes filles sont des princesses enlevées par un magicien qui les retient prisonnières dans son château tout proche.

Ce magicien, c'est Katcheï. Il tue ou transforme en statues tous ceux qui s'aventurent sur ses terres.

Informé du sort qui l'attend, Ivan ne veut pas fuir et décide de vaincre ce terrible magicien afin de délivrer les princesses.

Tout à coup surgissent Katcheï et ses gardes qui s'emparent d'Ivan, l'enchaînent et se mettent à danser une ronde infernale avant de tuer le prince. Mais Ivan saisit la plume du merveilleux oiseau qui arrive aussitôt à son secours en se mettant à danser une berceuse qui plonge peu à peu dans un profond sommeil le magicien et ses démons.

Puis, profitant du calme retrouvé, l'oiseau de feu désigne à Ivan un œuf énorme qui se trouve dans un arbre. Cet œuf contient l'âme de Katcheï. Le prince le brise et le magicien meurt.

Les princesses et tous les prisonniers de Katcheï retrouvent alors la liberté et la vie et rendent hommage à Ivan.

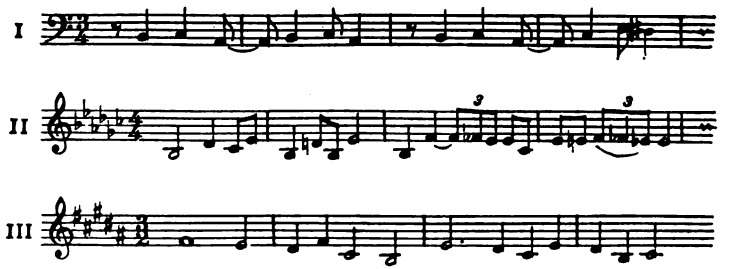
## AUDITION

Des principaux épisodes chorégraphiques de ce ballet qui, après l'introduction, commence par la *danse de l'oiseau de feu*, *les supplications de l'oiseau de feu* et la *ronde des princesses*, nous retiendrons les trois dernières dont l'audition éveille toujours l'attention des enfants : *La danse infernale*, *la berceuse* et *le final*.

### Danse infernale

Cet extrait plein de vigueur, de fougue et de rythme dans lequel l'orchestre se déchaîne, exprime la brutalité de la danse de Katcheï et de ses gardes qui s'apprêtent à sacrifier Ivan.

Le rythme syncopé qui constitue l'élément principal de cette danse infernale apparaît dès le début (voir I) et se retrouve aisément au cours de l'audition.




**Berceuse**

Cette page justement célèbre pour son expression et sa beauté commence par un thème exposé par le basson (voir II). Ce thème quelque peu étrange évoque les mouvements lents et larges de l'oiseau de feu que ne peuvent s'empêcher de suivre Katcheï et ses démons. Ceux-ci vont bientôt sombrer dans le sommeil le plus profond que décrit l'orchestre à la fin de cette berceuse.

**Final**

Le final qui s'enchaîne à la berceuse constitue une page grandiose, impressionnante, construite sur un thème exposé au début par le cor (voir III). Interprété d'abord avec douceur, il s'amplifie peu à peu, chanté par les cordes, puis se transforme rythmiquement lorsque tout l'orchestre, dans une conclusion magistrale, exprime la joie de tous et la liberté retrouvée.

*L'enregistrement de cette danse infernale et l'histoire de « l'Oiseau de feu » figurent dans le 1er album « Initiation aux œuvres musicales » (4 disques « La Voix de son Maître »).*

# *VILLA-LOBOS*

1887-1959

**L'AUTEUR**

Heitor Villa-Lobos, musicien brésilien, est né le 5 mars 1887 à Rio-de-Janeiro où il est mort le 17 novembre 1959.

Bercé, dès son jeune âge, par la musique populaire brésilienne, fervent admirateur de l'œuvre de J.-S. Bach, Villa-Lobos écrivit quelque 1 500 œuvres (5 opéras, 15 ballets, 11 symphonies, des poèmes symphoniques, concertos et quatuors à cordes, ainsi que des mélodies, pièces pour guitare, pour piano).

## *Bachiana brasileira*

Son admiration pour Bach et l'influence du folklore de son pays natal apparaissent dans ses neuf « *Bachianas brasileiras* » *(Bachianes brésiliennes)* qui figurent parmi ses œuvres les plus connues.

La Bachiana brasileira n° 2, écrite pour orchestre, comporte 4 mouvements : prélude, aria, danse, toccata. Chacune de ces pièces comporte un sous-titre : « La chanson du capadocio », « Le chant de notre terre », « Souvenir du désert », Le petit train de Caipira ».

**AUDITION**

Le 4e mouvement de cette suite orchestrale intéressera vivement de jeunes auditeurs. Ils pourront y découvrir le départ d'un petit train les emmenant avec insouciance dans la campagne brésilienne où retentissent les instruments à percussion rythmant les danses populaires et accompagnant une pittoresque et chaude mélodie nationale qui apparaît deux fois avant que ne s'interrompe ce voyage.

*(Cette œuvre de Villa-Lobos pourra être comparée à celle de Honegger « Pacific 231 » qui figure dans ce volume).*

# *Jacques IBERT*

1890-1962

## L'AUTEUR

Compositeur français, né à Paris en 1890, il fut Grand Prix de Rome en 1920.

Son œuvre importante se compose d'opéras-bouffes (*Angélique, Le chapeau de paille d'Italie*, etc.), de ballets *(Diane de Poitiers, Les rencontres)*, de musique d'orchestre *(Escales)* et de musique de chambre. Il écrivit également la musique de nombreux films.

Jacques Ibert qui fut directeur de la villa Médicis, à Rome, est mort à Paris en 1962.

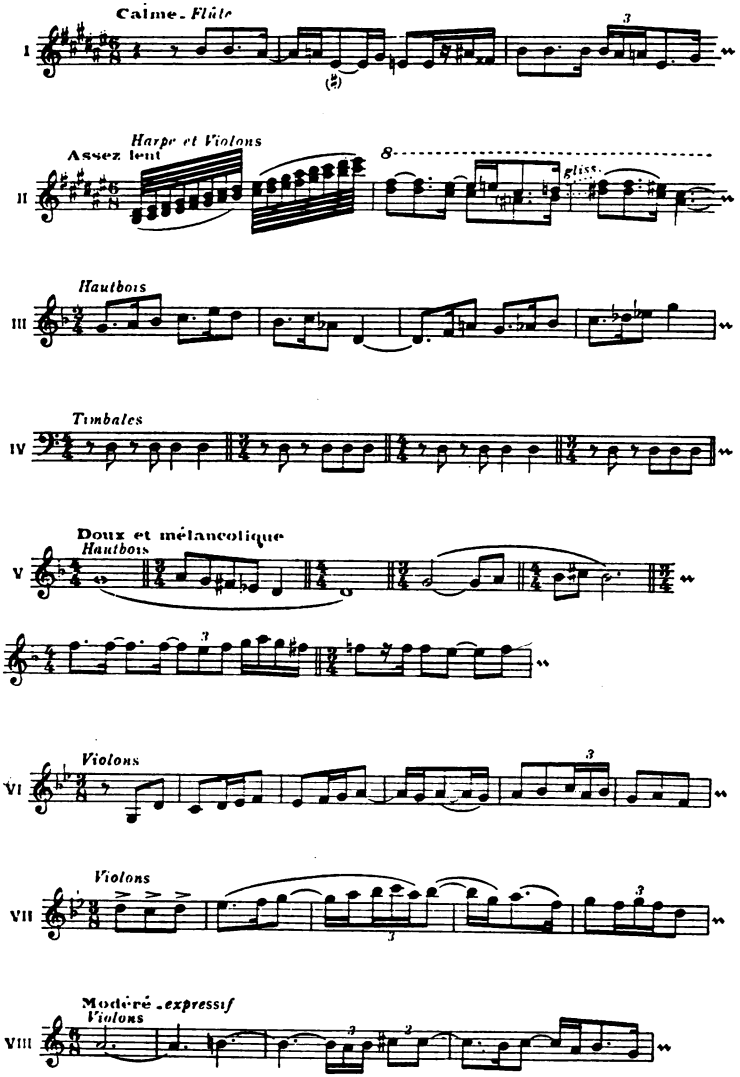
## *Escales*

*Escales* est une suite symphonique en trois parties (écrite en 1924). Elle traduit les impressions du voyageur lors des brèves haltes d'une croisière en Méditerranée. Sans avoir d'intention vraiment descriptive, elle se propose d'évoquer l'atmosphère, la lumière, les couleurs et le mouvement des villes et des régions visitées.

C'est tout d'abord Palerme et les paysages de Sicile baignés de soleil. Nous arrivons ensuite à Tunis, évoquée par « une longue mélopée orientale », et enfin, c'est Valence et l'Espagne. Le soleil, générateur soit d'une implacable torpeur, soit de vie et de mouvement, domine toute cette œuvre de sa lumière.

## AUDITION

Pour réaliser cette œuvre pittoresque, Jacques Ibert a utilisé toute la gamme du grand orchestre moderne : une petite flûte, deux grandes flûtes, deux hautbois, un cor anglais, deux clarinettes, trois bassons, quatre cors, trois trompettes, trois trombones, un tuba, quatre timbales, grosse caisse, cymbales, tambour militaire, tambour de basque, castagnettes, tam-tam, triangle, xylophone, célesta, deux harpes, quintette à cordes.




Reproduit avec autorisation de Alphonse Leduc, éditeur-propriétaire pour tous pays, 175, rue Saint-Honoré, Paris, copyright Alphonse Leduc, 6 mars 1925-28 mars 1952. Partition de poche de cet ouvrage : 15 F.

### Palerme

A un long accord tenu dans l'aigu, et qui évoque le soleil, la chaleur, succède un thème d'allure pastorale, exposé tour à tour par la flûte et le hautbois (voir I). On entend ensuite un thème (harpe et violons) dont le balancement fait songer à des barques de pêcheurs portées par la houle légère (voir II), suivi du thème pastoral (1), par le hautbois et tout l'orchestre *crescendo*.

Puis, quelques appels de cor donnent le signal d'une danse populaire, vraisemblablement une saltarelle (voir III). Après un passage de caractère pastoral (flûte, hautbois, cor, clarinette), on assiste à un *crescendo* général de l'orchestre sur le motif III, et à une montée chromatique suivie d'un *decrescendo*.

Puis on entend à nouveau le thème balancé (voir II). Peut-être est-ce le départ ? Un dernier coup d'œil sur le magnifique paysage inondé de soleil qui s'estompe au loin (hautbois, cor, clarinette decrescendo), et la flûte d'un berger rappelle le thème I.

### Tunis

Cette deuxième partie est construite sur un rythme de caractère exotique (voir IV), sur lequel un hautbois chante une longue mélopée orientale, de style quasi improvisé (voir V). L'auditeur est saisi par l'impression d'un soleil implacable.

A la fin, un long accord semble évoquer la sirène du navire qui, après une courte escale, fait route vers l'Espagne.

### Valence

C'est la partie la plus développée de l'œuvre, et aussi la plus vivante. Il serait inutile d'analyser cette admirable page symphonique. Il suffit de l'écouter pour immédiatement se sentir pris par l'intensité du mouvement, la richesse des couleurs et surtout par l'étonnante « présence » du soleil. Notons toutefois quelques thèmes qui créent l'ambiance toute espagnole (voir VI, VII et VIII). Le deuxième, en particulier (VII), rappelle curieusement un thème fameux d'*España*, de Chabrier (voir *España*, deuxième thème).

# *Serge PROKOFIEV*

1891-1953

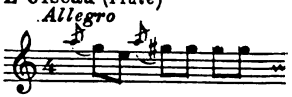
## L'AUTEUR

Musicien russe né en 1891, Serge Prokofiev a écrit de nombreuses œuvres pour piano, des opéras (dont *L'Amour des trois oranges*), des ballets (dont *Cendrillon*), des symphonies et un conte symphonique pour enfants : *Pierre et le loup* (composé en 1936), dont on appréciera la fantaisie et l'humour.

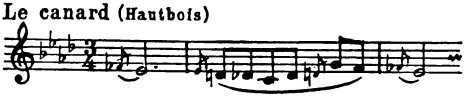
Prokofiev est mort à Moscou, le 5 mars 1953.

## *Pierre et le loup*

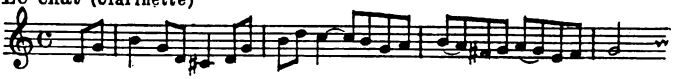
L'oiseau (Flûte)



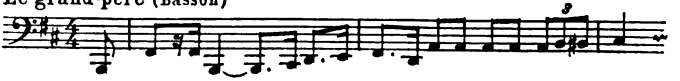

Le canard (Hautbois)



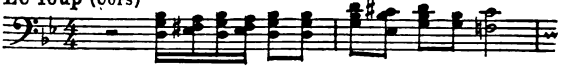
Le chat (Clarinette)



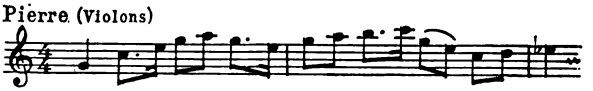
Le grand-père (Basson)



Le loup (Cors)



Pierre (Violons)



Partition aux Grandes Editions Musicales, Paris.

L'audition de ce conte musical procure toujours beaucoup de plaisir aux enfants en les familiarisant de façon agréable aux principaux instruments de musique

En outre, cette œuvre peut être utilisée au cours de séances consacrées à la reconnaissance des différents thèmes.

Les jeunes auditeurs devront également porter leur attention sur les diverses transformations que subit le thème de Pierre en fonction des péripéties du conte (exemple : la marche triomphale qui termine cette œuvre).

# *Arthur HONEGGER*

1892-1955

**L'AUTEUR**

Arthur Honegger, musicien d'origine suisse, est né au Havre en 1892.

Élève de Gédalge au Conservatoire de Paris, il étudie ensuite la composition avec Widor et Vincent d'Indy.

C'est pendant la guerre de 14-18 qu'il crée avec ses amis musiciens le « groupe des Six », qui comprend :

Louis Durey ; Darius Milhaud ; Arthur Honegger ; Germaine Tailleferre ; Francis Poulenc ; Georges Auric.

Cette association ne lui a d'ailleurs imposé aucune contrainte, chacun conservant sa personnalité et s'engageant seulement à écrire « du nouveau ».

Principales œuvres de A. Honegger :

Oratorios : *Le Roi David ; Jeanne au bûcher ; La Danse des morts.*

Œuvres symphoniques : *Pacific* 231 *; Pastorale d'été ; Rugby*, et des œuvres de *musique de chambre* (sonates et quatuors). L'importance donnée à la musique dans certaines productions cinématographiques a également permis à Honegger d'écrire de la *musique de films.*

A. Honegger est mort à Paris le 27 novembre 1955.

## *Pacific 231*

Dans son livre sur A. Honegger, André George raconte qu'une pièce de l'appartement du musicien est « tapissée de cent locomotives dont Honegger connaît les caractéristiques et tous les détails techniques ».

« J'aime les locomotives comme d'autres aiment les femmes ou les chevaux », a dit Honegger.

Ce vif intérêt devait amener le compositeur à écrire une œuvre où, comme il le précise, il a voulu, non pas imiter des bruits, mais traduire « la tranquille respiration de la machine au repos, l'effort du démarrage, puis l'accroissement progressif de la vitesse, pour aboutir à l'état lyrique du

train de 300 tonnes lancé en pleine nuit à 120 à l'heure ». Cette œuvre a pour titre le nom donné à un type de locomotive : *Pacific 231*, dont voici quelques caractéristiques :

« *231* » : 2 roues porteuses avant, 3 roues motrices, 1 roue porteuse arrière ; 101 tonnes, 90 tonnes d'acier, 10 tonnes de cuivre, 1 tonne de rivets.

Écoutons donc l'évocation de l'effort et de l'élan de cette puissante machine.

**AUDITION**

L'auditeur reconnaîtra facilement ce que le musicien a voulu traduire dans cette œuvre :

— La locomotive au repos, les jets de vapeur ;

— Le départ ;

— La progression de la vitesse (impression d'effort au début) ;

— Le train est lancé (l'auteur exprime sa satisfaction, sa joie).

— Le train semble avoir ensuite atteint sa vitesse maximum ; plus d'effort apparent ;

— La locomotive paraît engagée dans une rampe (nouvel effort) ;

— Des coups de sifflet évoquent le train lancé dans la nuit à 120 à l'heure (jouissance, enthousiasme) ;

— Coup de frein assez brutal, ralenti, puis arrêt.

# *Darius MILHAUD*

1892-1974

**L'AUTEUR**

Darius Milhaud est né à Aix-en-Provence le 4 septembre 1892 et mort à Genève le 22 juin 1974.

Professeur de composition musicale au Conservatoire national supérieur de musique, Darius Milhaud a composé un grand nombre d'œuvres dans lesquelles apparaissent ses recherches sur la polytonalité qui ne nuisent nullement à la poésie et au lyrisme.

Parmi ses œuvres on relève notamment :

— *Poèmes juifs* (1916) ;
— *Christophe Colomb* (1928), musique de scène ;
— *L'Annonce faite à Marie* (1932), musique de scène ;
— *Le Bœuf sur le toit* (1919), ballet ;
— *La Création du monde* (1923), ballet ;
— *Salade* (1924), ballets ;
— *Saudades do Brasil* (1920), suite pour orchestre ;
— *Suite provençale* (1936), suite pour orchestre ;
— *Bolivar*, opéra (1943) ;
— *Pacem in terris*, sur un texte de Jean XXIII (1963).

## *Suite provençale*

La *Suite provençale* est tirée de la musique de scène et du ballet que D. Milhaud composa pour la comédie héroïque de Jean Valmy Baysse évoquant les principaux épisodes de la vie du troubadour périgourdin Bertrand de Born dont les aventures se déroulèrent à la fin du XII^e^ siècle.

La représentation de *Bertrand de Born* fut donnée au théâtre d'Orange le 2 août 1936.

Dans sa *Suite provençale* qui comprend huit mouvements, D. Milhaud s'est inspiré d'airs folkloriques de sa province natale mais a surtout utilisé des thèmes du XVIII^e^ siècle extraits d'œuvres oubliées de compositeurs originaires d'Aix-en-Provence et notamment de *Tancrède*, opéra de Campra (1660-1744).

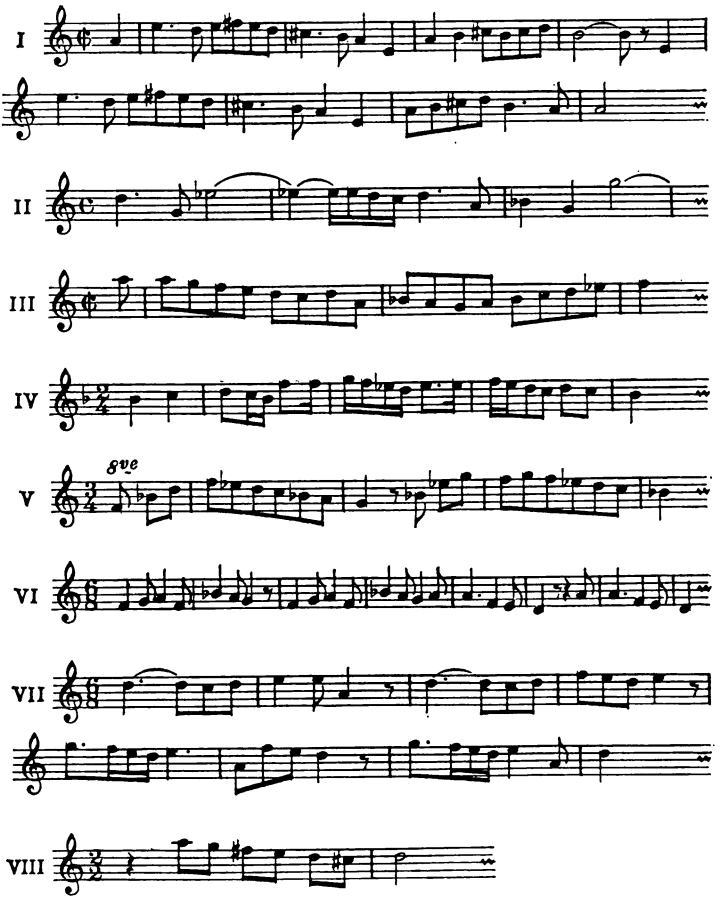
## AUDITION

### 1. Animé

Cette brillante introduction, rythmée et colorée, évoque l'enthousiasme et la joie qui naissent sous le soleil de Provence (voir thème principal en I).

### 2. Très modéré

Les deux thèmes extraits de *Tancrède* (de Campra) utilisés dans ce mouvement présentent deux expressions différentes. C'est d'abord une phrase large et calme (voir II) puis un motif plus animé brièvement exposé à la fin de ce mouvement (voir III).



### 3. Modéré

Ce mouvement présente une danse populaire ancienne originaire de Provence : le tambourin.

Au début, sur un rythme précis et régulier, la petite flûte expose un thème à l'allure légère et agréable (voir IV).

Vers la fin, la danse s'apaise, la musique évoque la poésie du climat de Provence puis, pour terminer les premières notes du thème initial se font entendre une dernière fois.

### 4. Vif

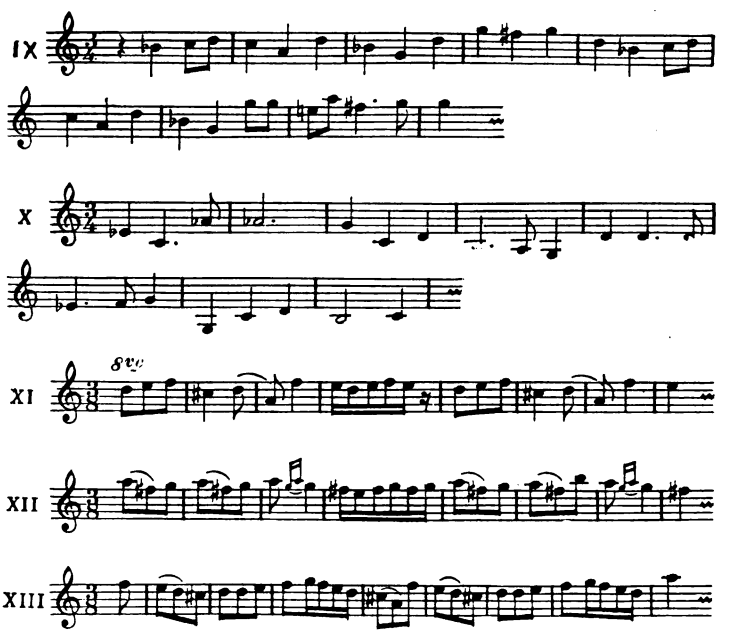
La joie, l'exubérance même, apparaissent au début et à la fin de cette page. Elles sont exprimées par un thème alerte (voir V) qu'accompagne avec éclat un rythme saccadé.

Par contre, le milieu de ce mouvement présente un aspect plus calme malgré la persistance du rythme.

### 5. Modéré

Deux thèmes populaires sont exposés dès le début. C'est d'abord le thème VI joué seul par les cors auxquels s'ajoute la trompette qui interprète en même temps le thème VII.

Puis, ce mouvement change d'expression pour se terminer par un court divertissement dans le style fugué construit sur un motif de Campra (voir VIII).



### 6. Vif

Après quelques mesures puissantes et bien rythmées, les bois exposent un thème alerte et léger emprunté à Campra (voir IX). Ce thème réapparaît plusieurs fois au cours de ce mouvement.

### 7. Lent

Après une introduction à l'expression quelque peu dramatique, les cordes font entendre un thème de Campra (voir X), calme et douloureux, dont le caractère funèbre est accentué par les battements des timbales.

### 8. Vif

En opposition avec le mouvement précédent, celui-ci termine allègrement cette suite. C est un scintillement de couleurs et de rythme dont les principaux thèmes inspirés du folklore (voir XI, XII et XIII) évoquent les danses joyeuses et légères et expriment la délicate poésie et l'agréable lumière de la Provence.

N. B. — D. Milhaud a dirigé l'enregistrement de cette *Suite* pour le disque « Capital P 8358 ». Partition aux Editions Eschig.

# *George GERSHWIN*

1898-1937

**L'AUTEUR**

Musicien américain (né à New York en 1898), très proche des milieux du jazz noir (il composa plusieurs morceaux de jazz devenus depuis des classiques du genre : *The man I love* par exemple), il essaya d'en introduire les procédés dans la musique symphonique.

Ses œuvres les plus connues, très fortement influencées par ce style, sont le *Concerto en fa* (piano et orchestre), *Porgy and Bess* (opéra noir), *Un Américain à Paris* (opérette), et surtout la *Rhapsodie in blue.*

George Gershwin est mort en 1937.

## *Rhapsodie in Blue*

La *Rhapsodie in blue* est une pièce de forme libre, pour piano et orchestre, d'inspiration populaire noire (d'où le titre de *rhapsodie*), d'une valeur musicale toute relative, d'ailleurs, mais intéressante comme exemple d'influence du jazz sur certains compositeurs américains contemporains (cette influence se fait d'ailleurs sentir, à un degré moindre, sur les œuvres de grands compositeurs « continentaux », tels J. Ibert, D. Milhaud, Stravinsky, Honegger et même Ravel). La partie de piano y est traitée comme dans un concerto et exige une grande virtuosité de la part du soliste. Certaines phrases, d'une nostalgie très romantique, justifient le titre *Rhapsodie in blue*, le *blue* signifiant pour les Noirs d'Amérique le « cafard ».

La *Rhapsodie in blue* fut créée au Carnegie Hall, en 1924, par le grand orchestre de jazz symphonique de Paul Whitman.

**AUDITION**

**Très modéré**

L'œuvre débute par une montée chromatique *(glissando)* de la clarinette qui introduit le thème I, qu'elle joue avec des inflexions particulières à la musique de jazz, sur un calme fond harmonique (cuivres) qui fait bientôt place à un accompagnement syncopé des trombones, et ces derniers, après une répétition du thème I, exposent le thème II. Puis le thème I est repris par la *trompette wa-wa* (on obtient ces effets particuliers de timbre à l'aide d'une sourdine spéciale fréquemment employée par les premiers orchestres de jazz).

**Assez modéré**

Le piano expose le thème III qu'il développe, et, après une courte cadence (voir *Concerto* de Schumann, page 134), il fait entendre un développement du thème I.

**Un peu agité**

Le piano revient au thème III, qui est suivi d'une nouvelle cadence. Le thème I est repris par tout l'orchestre, sur un rythme très marqué. Il est suivi par un nouveau thème (IV) d'inspiration populaire, évoquant un vieux « ragtime » noir, joué par un trombone et une trompette, en style *growl*, soutenus par un accompagnement très syncopé. Puis le thème II réapparaît, à la clarinette cette fois, avant d'être développé par tout l'orchestre.

Un thème secondaire, mais très comique (V), est ensuite joué successivement par la clarinette, la trompette et le trombone (sourdine wa-wa) et se termine par quatre violents accords de l'orchestre.

**Agité**

Les violoncelles attaquent un nouveau thème d'inspiration populaire (VI), qui est bientôt repris par tout l'orchestre. Puis c'est la *grande cadence* du piano solo, sur tous les thèmes déjà présentés, et se terminant par une montée chromatique qui annonce le thème suivant.

**Assez lent**

Les violons chantent un thème très romantique (VII) qui contraste avec l'accompagnement chromatique syncopé des trombones. Après quelques mesures de violon solo sur un fond harmonique qui rappelle Debussy, l'orchestre reprend le thème VII, accompagné par le piano. Celui-ci, à son tour, joue seul ce même thème, avec un accompagnement dur, très syncopé.

**Agité et mystérieux**

Suit un passage de piano solo, très rapide et *staccato*, et le thème III réapparaît à la main gauche, bientôt suivi du thème VII aux trombones. Après un rappel court et très agité du début de VII par les cuivres, le piano se livre à un dernier développement sur III.

**Grandiose**

Le piano, accompagné par l'orchestre, joue *fortissimo* le thème II.

**Très élargi**

On entend pour la dernière fois le thème I par tout l'orchestre, et le piano conclut sur le début du thème III.

# *Francis POULENC*

1899-1963

## L'AUTEUR

Francis Poulenc est né à Paris en 1899. Passionné de musique, il ne commence à travailler sérieusement qu'à l'âge de dix-neuf ans, sous la direction de Charles Kœchlin, après avoir suivi le cycle des études secondaires.

Musicien sensible et raffiné, Francis Poulenc compose de nombreuses œuvres et notamment : *Le Bestiaire*, *Les Biches* (ballet), des mélodies et chœurs sur des poèmes de Ronsard, Jean Cocteau, Guillaume Apollinaire, Paul Eluard, *Les Mamelles de Tirésias* (opéra-bouffe) et *Le Dialogue des Carmélites* (de Georges Bernanos).

Francis Poulenc est mort en 1963.

## *Le Bestiaire*

*Le Bestiaire*, composé en 1919, est une des premières productions de Francis Poulenc. Cette œuvre est conçue pour une voix, quatuor à cordes, flûte, clarinette et basson. Les poèmes sont de Guillaume Apollinaire (1880-1918).

Six pièces courtes la composent. On ne peut, avec de jeunes auditeurs, rechercher les nouveautés harmoniques, analyser les subtilités, mais, par comparaison avec les lieder de Schubert et de Schumann, puis les mélodies de Fauré, on saisira l'évolution du langage musical.

## AUDITION

Dans la première mélodie, *Le Dromadaire*, l'auteur évoque l'allure pesante et régulière de l'animal et rappelle que Don Pedro d'Alfaroubeira courut le monde avec ses quatre dromadaires.

*Il fit ce que je voudrais faire,*

ajoute-t-il, et l'accompagnement termine ironiquement.

La seconde pièce s'intitule *La chèvre du Thibet.* Par un chant très souple, sobre, uniforme et modéré, Francis Poulenc accompagne la pensée du poète.

Dans la troisième pièce, *La sauterelle*, Guillaume Apollinaire formule un souhait. Le musicien l'évoque ici par des harmonies imprécises et le dernier accord s'estompe comme un rêve.

Le poète compare, dans la quatrième pièce, les jeux du dauphin à sa joie et l'amertume des flots à sa vie parfois cruelle.

Dans la cinquième, l'auteur évoque son incertitude et, avec elle, il s'en va, « comme s'en vont les écrevisses, à reculons ». On notera le caractère ironique de l'accompagnement.

Paul Landormy, dans *La Musique française après Debussy* (Éd. Gallimard), écrit au sujet de la dernière pièce : *La carpe*, « page extraordinaire d'où s'exhale une si profonde émotion avec une âcre odeur d'éternité et de mort ».

(Partition piano et chant aux Éditions Eschig.)

# *Raymond LOUCHEUR*

né en 1899

## L'AUTEUR

Né à Tourcoing le 1er janvier 1899, Raymond Loucheur obtint le premier grand Prix de Rome en 1928 et le prix Georges Bizet en 1935.

Ce Maître de la musique française contemporaine fut Inspecteur général de l'enseignement musical de la Ville de Paris puis Inspecteur général de l'Instruction publique jusqu'en 1956 et enfin directeur du Conservatoire national supérieur de musique, poste dont il se démit en 1962 pour se consacrer davantage à son œuvre dont nous ne citons ici que quelques titres :

*Quatuor à cordes* (1932) ;
*En famille* (pour sextuor de clarinettes, 1934) ;
*Deux symphonies* (1936 et 1945) ;
*Nocturne* (1942) ;
*Pastorale* (1942) ;
*Rapsodie malgache* (1946) ;
*Hop-Frog* (ballet 1953) ;
*Concerto pour violon* (1963).

# *Rapsodie malgache*

Le 30 mai 1896, une loi votée par les chambres déclarait Madagascar colonie française.

En 1946, la Radiodiffusion française commanda des œuvres à cinq musiciens (dont Raymond Loucheur) pour marquer ce cinquantième anniversaire.

Après s'être documenté sur le folklore malgache, Raymond Loucheur entreprit la composition d'une suite en quatre parties, la *Rapsodie malgache*, dont la première audition fut donnée par l'Orchestre national le 10 octobre 1946 au Théâtre des Champs-Élysées.

## AUDITION

### Musiciens

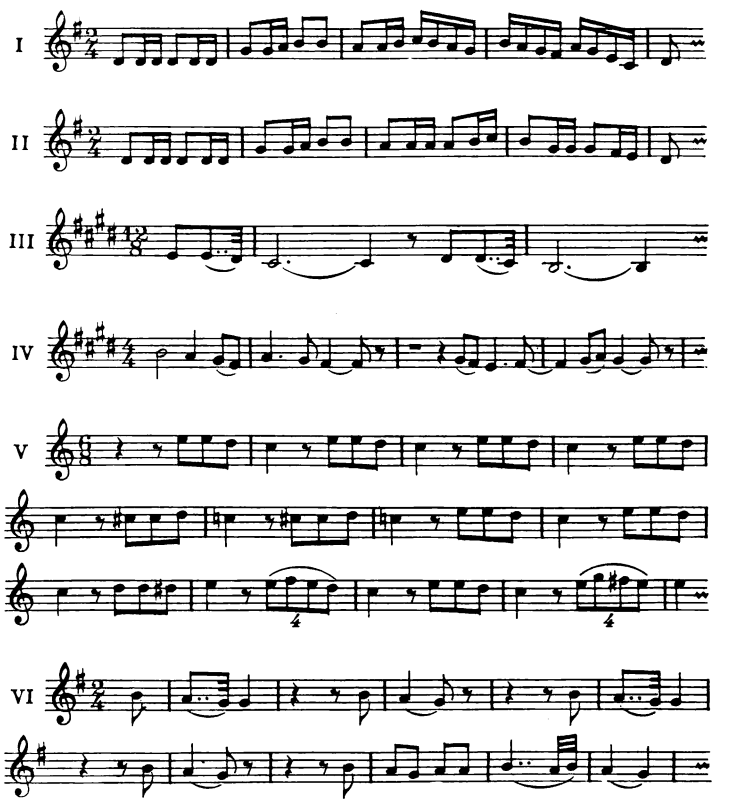
Lorsque la reine Ranavalo fit, sur un palanquin doré, au milieu du XIXe siècle, un voyage triomphal dans son île, « un orchestre de tambours, de flûtes, de violons, de valihas et de grosses-caisses joua tout le long du voyage ».

Ce sont les sonorités de cet ensemble de musiciens malgaches que Raymond Loucheur a évoquées dans la première partie de sa rapsodie en utilisant un thème de Madagascar (voir I et II) et de curieux effets d'orchestration.

Imaginez donc un groupe de musiciens ambulants allant de bourgade en bourgade et égayant les villages par leurs chants et leurs rythmes.

Entre chaque apparition du thème populaire qui revient comme un refrain (ne pas manquer de demander aux enfants d'en signaler chaque exposition) se font entendre des épisodes apportant des éléments différents pleins de rythme et de vie (noter l'importance du tambourin) et donnant une expression de détente populaire et de couleur locale exceptionnelle.

En I est noté le thème tel qu'il apparaît dès le début exposé par les altos et en II tel que le jouent les violons aussitôt après.




Partition aux Éditions Salabert, 22, rue Chauchat, Paris 9e
Reproduction interdite

### Piroguiers

Trois évocations interviennent simultanément dans ce deuxième tableau :

1° un thème malgache lent et berceur (voir III) que répètent continuellement des violons et des altos semble décrire les mouvements calmes et réguliers des piroguiers voguant sous un soleil accablant ;

2° par sa douceur et sa sérénité, une mélodie (voir IV) exposée dans l'aigu par le trombone (avec sourdine) évoque une atmosphère de quiétude et de rêve ;

3° un léger accompagnement joué par les violons en pizzicato rappelle le principal instrument populaire malgache : la valiha (pièce de bambou dont l'écorce est coupée en petites lamelles étroites et tendues que l'on pince avec les doigts).

### Sorciers

Dès le début, le frémissement étrange et lugubre d'une forêt au milieu de la nuit est évoqué par les instruments à percussion tandis que retentissent des cris d'oiseaux nocturnes.

C'est dans ce décor étrange que vont se dérouler les sorcelleries qui commencent après un mouvement de plus en plus animé lorsque apparaît (au cor anglais et au basson) le thème V envoûtant et obsédant (les enfants en reconnaîtront aisément les diverses expositions au milieu et à la fin de ce tableau).

Après avoir présenté d'autres motifs plus aigus et plus animés qui apparaissent au milieu de cette œuvre tandis que se poursuivent les incantations, l'auteur termine cette mystérieuse évocation par un rappel du décor présenté au début : la forêt retrouve son calme inquiétant que trouble le cri des oiseaux de nuit.

### Guerriers

C'est jour de fête dans un village malgache. Les femmes forment un cercle autour des hommes armés de haches et de sagaies. La danse guerrière commence.

Sur un rythme brutal et syncopé des basses, retentit le thème principal (voir VI), motif malgache facilement reconnaissable au cours de ses multiples apparitions par son caractère rythmé et quelque peu obsédant. Il est d'abord exposé par le hautbois et le cor anglais.

Puis les femmes rythment la danse avec leurs mains dont les claquements sont évoqués par le *wood-block*. Leurs voix s'élèvent également pour exciter les guerriers (petites flûtes).

Dans le milieu de l'œuvre, la danse guerrière semble s'apaiser mais le gong retentit, le thème VI réapparaît, la confusion renaît et les guerriers s'animent à nouveau, encouragés par les cris et les claquements de mains des femmes.

# *Henri SAUGUET*

**né en 1901**

**L'AUTEUR**

Henri Sauguet est né à Bordeaux le 18 mai 1901. Dès l'âge de cinq ans, il commence l'étude du piano et, quoique contraint de gagner sa vie dès 1914 par suite de la mobilisation de son père, sa passion pour la musique le conduit à écrire ses premières œuvres. En 1919, il les envoie à Darius Milhaud qui l'invite à Paris où il arrive en 1921 pour y terminer ses études musicales.

Henri Sauguet qui fut élu membre de l'Institut en 1975 a notamment composé :

— des opéras dont La Chartreuse de Parme (1939);
— des symphonies et concertos;
— des cantates;
— des ballets dont « Les Forains » (1945);
— de la musique de chambre et de nombreuses mélodies;
— de la musique de scène pour des œuvres de Shakespeare, Molière, Courteline et Giraudoux;
— des partitions musicales pour des films, la radio et la télévision.

## *Les Forains*

Le ballet « Les Forains » fut créé le 2 mars 1945 au théâtre des Champs-Élysées (chorégraphie de Roland Petit).

Au sujet de cette œuvre, Henri Sauguet a déclaré : « J'ai mis dans la musique mon vieux goût des fêtes foraines, des représentations nomades et toute ma compassion des artistes errants qui portent le rêve et la fantaisie sous des oripeaux ternis et fanés, mais dans lesquels survivent encore l'or et la pourpre. »

Après un court et alerte prologue évoquant l'ambiance d'un cirque, le rideau se lève sur la place d'un village encore vide. Une roulotte apparaît, tirée par un cheval. C'est celle d'une modeste troupe ambulante qui vient donner son spectacle en plein air, se contentant du rapport d'une quête faite à la fin de chaque représentation. Dès leur arrivée, les forains préparent la piste avec quelques pieux et des cordages, et font des exercices pour s'entraîner.

Puis commence la parade qui attire les habitants du village. C'est ensuite la représentation, le galop final et la quête.

Celle-ci, peu fructueuse, ne procure que de maigres ressources à ces forains qui ont pourtant apporté la gaîté et un peu de rêve dans le village. Ils s'éloignent vers d'autres lieux.

C'est ce mélange de fête et de mélancolie qui apparaît dans ce ballet où se succèdent des pages tour à tour brillantes, gracieuses, tendres et émouvantes.

## AUDITION

Voici les différentes parties qui composent ce ballet.

1. Prologue (ouverture allègre);
2. Entrée des forains (après quelques claquements de fouet, l'arrivée des forains dans le village est évoquée par un thème nostalgique qui se développe sur un mouvement de valse);
3. Exercices (en attendant le début du spectacle, les forains s'entraînent sur des rythmes divers);
4. Parade (retour du thème du prologue);
5. Petite fille à la chaise (la représentation commence par une musique enjouée évoquant la souplesse et les pirouettes de la fillette);
6. Vision d'art (une danseuse évolue sur un rythme de valse);
7. Le clown (page vive et bondissante);
8. Les sœurs siamoises (page pleine de tendresse sur un rythme de barcarolle);
9. Le prestidigitateur (la musique décrit sa prestance et sa virtuosité);
10. Le prestidigitateur et la poupée (une poupée dort, le magicien la réveille et la fait danser);
11. Galop final (le spectacle se termine par un défilé des artistes sur une musique animée, colorée par les sonorités du xylophone);
12. Quête et départ des forains (après une quête peu fructueuse, les forains partent, le cœur serré, vers un autre village pendant que réapparaît le thème nostalgique présenté lors de leur entrée).

*L'*Entrée des forains *et le* clown *sont présentés dans le 2e album « La Voix de son Maître », « Initiation aux œuvres musicales ». Enregistrement intégral de ce ballet sur disque Chant du Monde. Partition aux Éditions Salabert.*

# *CHOSTAKOVITCH*

1906-1975

## L'AUTEUR

Dimitri Chostakovitch est né en Russie en 1906. Il a composé des symphonies, des opéras, des ballets. Dans une de ses œuvres, *La cantate des forêts*, il a glorifié le courage et la foi avec lesquels le peuple russe, après la terrible bataille de Stalingrad, s'est mis à l'ouvrage pour reboiser l'immense région détruite autour de la ville.

Chostakovitch est mort le 10 août 1975.

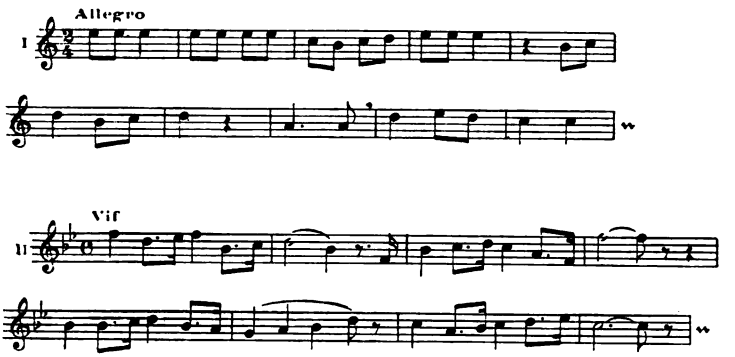
## *Cantate des forêts (extraits)*

*Chant du Monde* 12310. Partition aux Éditions « Le Chant du Monde »

Cette œuvre, écrite pour soli, chœurs et orchestre, comprend sept parties. Le disque signalé ci-dessus correspond aux quatrième et cinquième parties (l'œuvre est enregistrée entièrement sur disque microsillons « Le Chant du Monde »).

Voici la traduction d'un passage du chœur des enfants (voir I) qui chantent leur joie et leur espoir :

*Peupliers élancés apparaissez dans tous nos champs*
*Où les pionniers joyeux arrivent dès l'aurore ;*
*Les frênes gracieux embelliront nos steppes.*
. . . . . .



*Nous grandirons avec les érables verts*
*Pour servir et embellir notre terre*
*Pour glorifier les abondantes récoltes.*

Le second chœur est chanté par des adultes et s'intitule « Ceux de Stalingrad » (voir II). Le peuple exprime ici sa confiance et son enthousiasme. Voici quelques extraits du texte :

*En avant, peuple du grand pays soviétique !*
. . . . . .
*Nous couvrirons notre terre de jardins en fleurs.*
. . . . . .
*Nos blés seront protégés*
*Par les arbres que nous planterons.*
. . . . . .
*Telle une armée de paix*
*Nos arbres alignés*
*Encercleront le monde*
*D'une fraîcheur vivifiante.*

On notera l'influence folklorique qui se dégage de ces deux extraits. Elle marque en effet un aspect de la tendance de la musique soviétique qui s'associe intimement aux événements historiques et sociaux de l'U.R.S.S., dont cette cantate est un des témoignages.

# *Olivier MESSIAEN*

né en 1908

## L'AUTEUR

Olivier Messiaen, né à Avignon en 1908, est l'un des compositeurs les plus importants de l'école française contemporaine. Organiste, et professeur au Conservatoire national supérieur de Paris, son enseignement puissamment original marque profondément de jeunes musiciens venus du monde entier. Pierre Boulez, l'un des maîtres de la jeune génération — « un génie », dit Messiaen — fut son élève.

Profondément mystique, il puise le plus souvent son inspiration aux sources de la foi. Musicien « indépendant », il refuse de s'intégrer dans les écoles contemporaines (dodécaphonisme, musique concrète, musique électronique, etc...) mais il est de ceux qui ont le plus contribué au renouvellement du langage musical moderne, en particulier dans le domaine du rythme, par ses précieuses recherches sur la rythmique hindoue.

C'est un admirateur passionné de la nature, création de Dieu, et il manifeste une tendresse particulière pour les oiseaux dont il a relevé minutieusement les chants sous toutes les latitudes.

Parmi ses œuvres les plus célèbres, citons :

— pour le piano : *Le Catalogue d'oiseaux ; Vingt regards sur l'enfant-Jésus ;*
— pour l'orgue : *Les Corps glorieux ;*
— pour l'orchestre : *Turangalila symphonie ; Les Oiseaux exotiques ; Les Offrandes oubliées ; Trois petites liturgies de la présence divine ;*
— musique de chambre : *Quatuor pour la fin des temps ;*
— une *messe.*

## *Extrait des Trois Petites Liturgies de la présence divine*

Cette œuvre fut écrite à Paris de 1943 à 1944 et fut donnée en première audition sous la direction de Roger Désormière aux Concerts de la Pléiade le 21 avril 1945.

Écrite sur un poème d'O. Messiaen lui-même, elle s'adresse à dix-huit voix de femmes à l'unisson (très rarement divisées), piano, solo, onde Martenot, célesta, vibraphone, orchestre à

cordes et batterie comprenant deux maracas, cymbale chinoise et tam-tam. L'ensemble se compose de trois volets :

— Antienne de la Conversation intérieure ;
— Séquence du Verbe, cantique divin ;
— Psalmodie de l'ubiquité par amour.

(Partition : Durand, éditeur, Paris)

## AUDITION

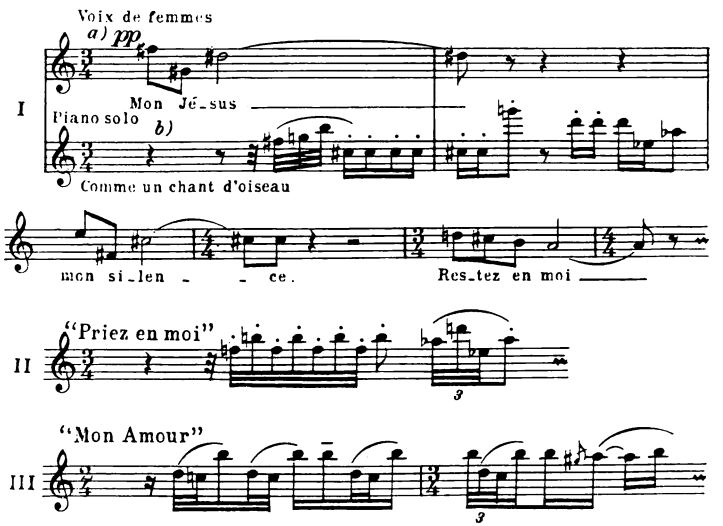
### Antienne de la Conversation intérieure

(Dieu, présent en nous...)

Plus que tout commentaire, le texte d'O. Messiaen indiquera clairement les intentions de l'auteur :

*Restez en moi*
*Mon Jésus, mon royaume*
*De silence*
*Parlez en moi...*
*Mon Dimanche, ma Paix, mon Toujours de lumière*
*Que le ciel parle en moi, rire, ange nouveau*
*Ne me réveillez pas, c'est le temps de l'oiseau.*

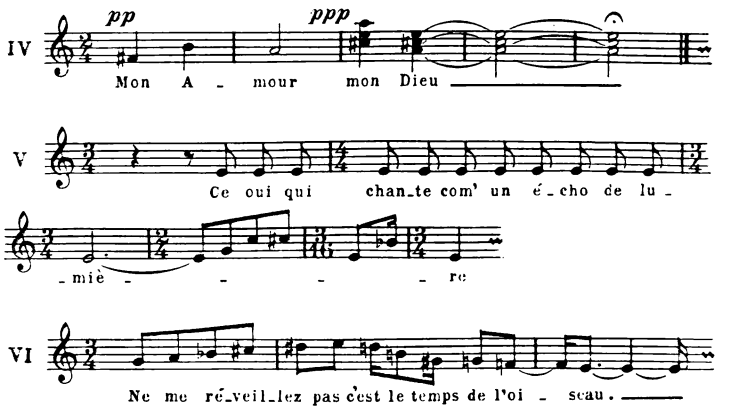
Il s'agit donc d'un acte de foi et d'amour : le croyant s'isole dans sa prière et, dans le silence de la méditation — un silence peuplé de chants d'oiseaux — il contemple et adore Dieu, créateur de la Nature et de ses merveilles.



Dès le début s'exprime l'extase divine, en une sorte de « cantus firmus » aux voix de femmes dont l'unisson accentue le caractère d'adoration et de pureté (voir I a). Cette phrase, d'une grande simplicité, est accompagnée, au piano solo, d'un premier chant d'oiseau (voir I b). On en trouvera plus loin d'autres exemples : sur « Priez en moi » (voir II), sur « Mon Amour » (voir III), etc... Est-ce de la musique descriptive ? Lors d'un entretien avec Claude Samuel, à propos de *Turangalila symphonie*, Messiaen répondit à cette question : « Non, pour moi, les chants d'oiseaux ce sont des voix, ce sont des rythmes... un matériau d'une richesse extraordinaire. » Cette première partie se termine, toujours dans un sentiment d'adoration, pianissimo : « Mon Amour, mon Dieu » (la partition indique : « plus lent, très tendre ») (voir IV). Remarquer la plénitude, la grande pureté et la fraîcheur exprimées par l'accord parfait de *la* majeur, en opposition avec les harmonies raffinées qui précèdent.

Puis vient une partie centrale, plus rythmée où la mélodie, débutant comme une psalmodie, s'anime peu à peu : « Ce oui qui chante comme un écho de lumière... » (voir V) parmi un orchestre plus complexe où l'on remarque un violon solo dansant et quelque peu agressif. Les jeunes auditeurs seront sans doute déroutés, à la première audition, par ce chant « moderne », tourmenté et complexe (voir V et VI), mais ils en sentiront vite, par la suite, le caractère attachant.

L'animation disparaît brusquement pour laisser place au « royaume de silence » (retour de la première partie, avec ses chants d'oiseaux).




Autorisation des éditions Durand et Cie, éditeurs-propriétaires, Paris.

# *Benjamin BRITTEN*

1913-1976

**L'AUTEUR**

Auteur d'œuvres de musique symphonique et chorale, d'un opéra, de plusieurs mélodies et du Requiem de guerre, Benjamin Britten, compositeur anglais, est né en 1913.

L'une de ses œuvres intéressera particulièrement les jeunes enfants, puisqu'elle présente les divers instruments de l'orchestre : *Variations et fugue sur un thème de Purcell.*

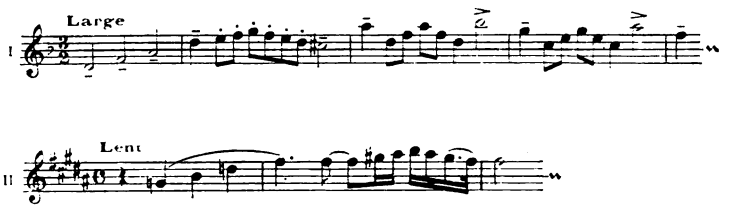
B. Britten est mort à Londres le 4 décembre 1976.

## *Variations et fugue sur un thème de Purcell*

Le thème choisi par Benjamin Britten pour écrire ces variations est extrait d'une œuvre de Henry Purcell, musicien anglais (1658-1695), organiste de l'abbaye de Westminster, puis de la chapelle royale.

L'orchestre présente d'abord un thème large et majestueux (voir I) que l'on fera entendre plusieurs fois aux jeunes auditeurs afin qu'il leur soit familier. Ainsi ils le reconnaîtront plus facilement lors des différentes variations. L'accord parfait formé par les quatre premières notes du thème permettra d'ailleurs de le situer sans trop d'hésitation.

Ce thème est interprété ensuite par les bois, les cuivres, puis les cordes, et enfin les timbales en font entendre les premières notes, accompagnées par la batterie (instruments à percussion).



Après une dernière reprise par tout l'orchestre, les variations commencent, présentées successivement dans cet ordre par les divers instruments :

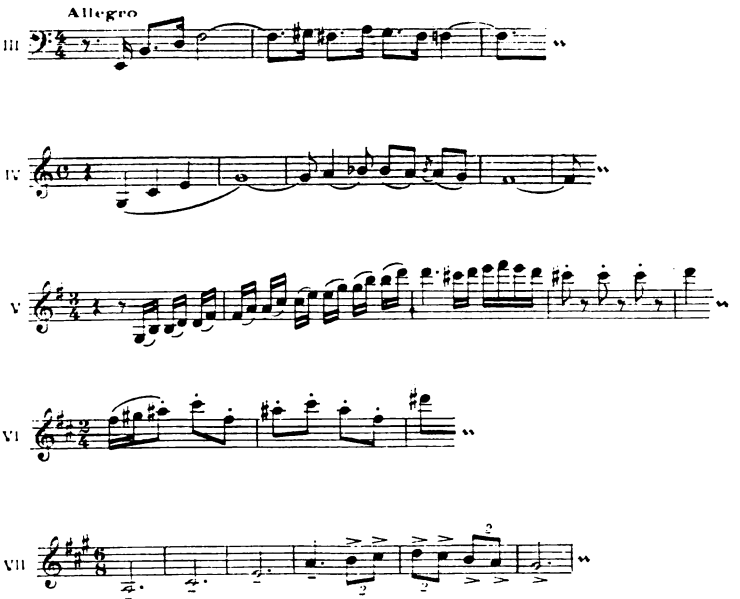
*Bois :* flûtes, hautbois (II), clarinette, basson (III et IV),

*Cordes :* violons (V), altos, violoncelles, contrebasses, harpe.

*Cuivres :* cors, trompettes, trombones, tuba.

*Instruments à percussion :* timbales, tambour, cymbales, tambourin, triangle, caisse claire, gong, xylophone, castagnettes, balai.

Puis commence la fugue sur un thème vif (VI) qui s'apparente toujours au motif de Purcell (on peut le faire entendre au piano et jouer ensuite la troisième mesure de I pour saisir le rapprochement). Peu à peu, tout l'orchestre se retrouve réuni et les cuivres lancent avec éclat le thème entendu au début de cette partition. Cette fois, il est transposé dans une tonalité majeure (VII)




(Partition aux Grandes Editions Musicales, Paris.)

# *Pierre HENRY*

**né en 1927**

Qui n'a, au moins une fois dans sa vie, commis l'erreur qui consiste à écouter un disque 33 tours en 78 tours, ou l'inverse, et souri au caractère grotesque que prend, alors, la voix ou la musique entendue? Tout le principe des débuts de la musique concrète est là : les sons enregistrés, si la vitesse de défilement varie, voient s'altérer toutes leurs caractéristiques : hauteur, durée, timbre. D'ou une possibilité quasi infinie de création de matériaux sonores nouveaux, de caractère plus ou moins insolite, modifiables à volonté. De leur multiplication, de leur juxtaposition, grâce à des appareils enregistreurs de plus en plus sophistiqués, allait naître la musique concrète. Cette découverte, appliquée aussi bien au « traitement » des bruits qu'à celui des sons instrumentaux et vocaux, venait à son heure, dans la ligne d'une évolution remontant à la fin du XIX^e^ siècle où l'on voit les bruits, par l'intermédiaire des instruments à percussion, prendre, peu à peu, le pas sur les instruments mélodiques classiques. Des premiers essais de manipulation des sons réalisés, en 1948, par Pierre Schaeffer et Pierre Henry allait naître, à Paris, un Centre expérimental, véritable laboratoire où furent imaginés les instruments nouveaux qui permirent la réalisation des premières œuvres véritables et qui devint, dix ans après, le *Groupe de Recherches Musicales de la R.T.F.* Face à cette « aventure » nouvelle offerte à la musique, nombreux furent les sceptiques ou les adversaires acharnés mais bien des compositeurs « d'avant-garde », tels Messiaen (Timbres-durées), Boulez (Deux études), Xénakis (Analogique A et B), Boucourechliev (Texte II), Michel Philippot (Étude), furent tentés d'expérimenter les nouvelles possibilités et de les intégrer à leur musique.

*Procédés employés :* accéléré, ralenti, filtrage, réverbération, juxtaposition, suppression de l'attaque des sons, montage.

*Matériel :* plateaux tourne-disques, magnétophones à pistes multiples, microphone, morphophone (permet de déformer à volonté, la courbe d'un son), phonogène (magnétophone transpositeur), régulateur de vitesse (magnétophone qui peut modifier la vitesse de défilement sans altérer la hauteur), etc.

**L'AUTEUR**

Pierre Henry, né en 1927, est, avec Pierre Schaeffer, l'un des pionniers de la musique concrète. Après de multiples expériences faites en commun, ils fondèrent, à Paris, le Studio de musique concrète de la R.T.F. qui obtint, rapidement, une réputation mondiale, et où ils réalisèrent, en collaboration, de nombreuses œuvres (comme « Symphonie pour un homme seul ») qui sont considérées, aujourd'hui, comme des classiques du genre.

Se limitant, au début, à la manipulation des bruits et sons traditionnels, Pierre Henry ne tarda pas à tirer parti également des sonorités apportées par les instruments électroniques.

Parmi ses œuvres nombreuses, citons, en premier lieu, celles qui lui apportèrent la consécration auprès du grand public : « Variations pour une porte et un soupir » (1963), performance extraordinaire qui démontre le parti expressif qu'il est possible de tirer de deux éléments très simples, et « Messe pour le temps présent », en collaboration avec Michel Colombier, pour la compagnie de ballets de Maurice Béjart. En outre, citons :

*Symphonie pour un homme seul* (1949), avec P. Schaeffer;
*Orphée* (cantate dramatique);
*Le voyage* (1962);
*La Reine verte* (1963).

## *La Reine Verte (extraits)*

Commandée par Maurice Béjart, « La Reine verte » fut créée à Paris en 1963. Ses trois actes nous font assister au combat de l'Homme, face à la Mort, en trois moments cruciaux de sa vie. Ce Combat est une lutte *sans fin* où la Mort tue toujours mais *sans jamais vaincre* car toujours un homme se lève afin de l'affronter.

L'œuvre comprend vingt-deux tableaux dont quatre, seulement, issus du premier acte, sont proposés ici : Marche du jeune homme — Les insectes — Éblouissement de la Reine — Danse du jeune homme.

Le matériau sonore, utilisé ici, réalise une sorte de synthèse entre sons vocaux et instrumentaux, sons électroniques et sons « électro-acoustiques ». On y reconnaît, plus ou moins déformés, la voix de soprano, le vibraphone, le piano, la batterie et des percussions diverses.

« La Reine verte est probablement l'une des œuvres majeures de la musique concrète » (Abraham Moles, musicologue).

*Nota* — Afin de faire saisir aux enfants le principe même et le grand pouvoir émotionnel des « sons concrets » il ne paraît pas inutile de leur faire entendre, préalablement, l'une des deux plages de ce même disque consacrées à l'une des œuvres maîtresses de P. Henry, « Variations pour une porte et un soupir ».

*Marche du jeune homme* (4 mn 25 s).

Sur une tenue instrumentale, qui devient une sorte de fond « choral », s'élève une vocalise très calme et très pure qui va se trouver bientôt en conflit avec toutes sortes de grouillements, une agitation malsaine et des grondements de basses qui, peu à peu, semblent la submerger. Ensuite, le tempo s'accèlère et les rythmes deviennent plus violents. La mélodie réapparaît plusieurs fois, semblant planer au-dessus d'un univers agité et inquiétant. A la fin de la pièce, la « marche » s'accèlère sur un tempo de jazz caractéristique et se termine brutalement sur un curieux « arpège » du piano.

*Les insectes* (1 mn 15 s)

Très courte pièce qui se passe de commentaires. Les enfants sentiront sans peine cette atmosphère tout en chuchotements et en agitation fébrile, cette vie intense, ce mouvement rapide, sans le moindre repos et sans éclat.

*Éblouissement de la Reine* (2 mn 06 s)

Bien difficile à caractériser par des mots, le début de cette pièce est comme un élargissement en même temps qu'une élévation qui se déroulerait, au ralenti, sur ce grouillement intense issu de la pièce précédente. Brusque coupure. Un fond très calme, sur lequel vont se développer de mystérieux accords au vibraphone, longuement prolongés, et auxquels succède, pour conclure, une courte et fulgurante montée qui rappelle, en accéléré, le début.

*Danse du jeune homme* (2 mn 52 s)

Un prélude calme où semble se dessiner un tempo rapide. Bientôt, apparaissent, aux percussions, des rythmes très heurtés, brisés, sur un fond lointain et mystérieux. Des sortes de déchirements secs interviennent avec brutalité, contrastant avec les sons purs du vibraphone et accentuant le caractère mécanique et effrayant de cette « danse ».

# *STOCKHAUSEN*

**né en 1928**

## LA MUSIQUE ÉLECTRONIQUE

En ce domaine, l'erreur à éviter est la confusion entre instruments *électriques* (par exemple : orgue électrique, avec moteur électrique et jeux commandés par des électro-aimants, vibraphone, guitare électrique) et instruments *électroniques* dont la source sonore est une *lampe* (triode) qui produit des oscillations électriques transformées en vibrations par l'intermédiaire d'un haut-parleur. Certains de ces derniers cherchent à reproduire un son assez voisin de celui produit par les instruments classiques (ondes Martenot, orgue électronique). D'autres, au contraire, émettent des sons complètement originaux, étrangers aux habitudes sonores instrumentales (oscillateur électronique, synthétiseur). C'est plus particulièrement à ceux-ci que font appel les compositeurs dits de musique électronique. Notons, sans entrer dans les détails, que cette musique est le fruit de théories, de recherches minutieuses et patientes (conception et réalisation) et qu'il faut bien se garder d'imaginer que le compositeur se fie au hasard.

## L'AUTEUR

Karlheinz Stockhausen, compositeur allemand né en 1928, est l'un des membres les plus importants de la jeune école allemande (H.W. Henze, G. Klebe, B.A. Zimmerman). Au contraire de ses condisciples, il ne s'est jamais tourné, même au début de son œuvre, vers le « néoclassicisme ». « Ce que Stockhausen demande à lui-même et à son œuvre c'est de réaliser ce qui n'a encore jamais été fait, de conquérir sciemment des terres vierges » (H. Strobel). Pour un temps disciple de Messiaen, à Paris, il s'inspire, dans ses compositions, du « pointillisme athématique et sériel » de Webern (École dodécaphoniste viennoise). Son évolution le mène vers « un renoncement complet au concept traditionnel de la forme » et vers le domaine sonore électronique. Il collabore avec Herbert Heimert dans le cadre du Studio de musique électronique de Cologne. L'une de ses préoccupations est l'*aspect spatial des sonorités. Principales œuvres :*

*Jeu pour orchestre* (Paris, 1952).
*Chant des adolescents dans la fournaise* (pour voix et instruments électroniques).

*Kontra-Punkte* (Contrepoints), pour 6 instruments à vent, 2 cordes, piano et harpe.
*Zeitmasse* (Mesures du temps), pour quintette à vent
*Pièce pour piano n° 11* (1957).
*Groupes*, pour 3 orchestres (1957).
*Mixtur* (1964).
*Télé Musik* (1966).

## *Télé Musik*

Télé Musik a été réalisé de janvier à avril 1966 au studio de musique électronique de la radio japonaise. « Pendant mes huit ou neuf premiers jours à Tokio, je n'arrivai pas à dormir. En particulier, il y avait une vision qui revenait continuellement à mon esprit : vision de sons, de nouveaux processus techniques, de relations formelles, d'images de notations, de liaisons humaines, *tout en même temps* et en un réseau *trop touffu* pour pouvoir être représenté par un seul processus logique. Par surcroît, je souhaitais avancer dans la direction d'un rêve qui me poursuit depuis longtemps : ne plus composer « ma » musique mais celle de toute la terre, de tous les pays, de toutes les races. Vous l'entendrez dans Télé musik, j'en suis certain : ... de la Chine fantastique et virtuose, ... des hauts montagnards du Viêt-Nam, au sujet desquels j'extrayais, chaque matin, à mon hôtel, d'un journal nippo-américain, des nouvelles horribles et distordues, ... du drame Nô « Hô Sho Riu ». et que sais-je encore?...

Grâce à l'*intermodulation* d'objets trouvés « anciens » et de nouveaux événements sonores créés par moi avec les moyens électroniques modernes, une unité de niveau supérieur est atteinte : un universel de passé, de présent et d'avenir, de pays et d'espaces éloignés les uns des autres : Télémusik. »

(Karlheinz Stockhausen)

**AUDITION**

CONDITIONS D'ÉCOUTE

Salle bien isolée de l'extérieur. Éviter que les bruits ambiants ne viennent se mêler à ceux de l'œuvre.

Enfants entraînés à une écoute attentive et avertis du caractère insolite de l'œuvre.

— Le premier commentaire doit se limiter aux réponses aux questions des enfants. Laisser libre cours à leur imagination.

— Seulement après observation et discussion, commenter succintement, et dans un langage plus simple, la déclaration de l'auteur quant au contexte historique et géographique et

aux circonstances de la composition. (Guerre du Viêt-Nam, Théâtre Nô, Opéra chinois, etc.).

— L'œuvre est destinée à être écoutée en stéréophonie à canaux multiples (salle de concert équipée en conséquence). Donc, sans avoir cette possibilité en classe, préférer une écoute stéréophonique afin d'obtenir un minimum de mouvement dans l'espace.

— Petite dose d'écoute : 3 à 4 minutes. Choisir, au moins pour les premières séances, les passages les plus évocateurs. Nous proposons, en particulier, l'extrait se déroulant entre 9 mn et 13 mn 20 s.

CONDUITE DE L'AUDITION

Écouter le passage indiqué sans interruption (4 mn 20 s) et laisser les enfants découvrir les trois « ambiances » successives. Observer. Discuter. (Voir plus bas « Réponses à quelques questions »)

En expliquer *ensuite* les symboles possibles, par rapport à la déclaration de l'auteur lui-même :

a) Le voyage — le déplacement sur terre et dans l'espace : de la locomotive à la fusée (1 mn).

b) Les anciennes civilisations — le théâtre asiatique et sa tradition millénaire, avec ses sonorités gutturales et son caractère insolite et incompréhensible pour les occidentaux (1 mn 50 s).

c) La guerre : le Viêt-Nam (1 mn 30 s).

*Réponses à quelques questions possibles :*

*Matériau sonore?*

— traditionnel : quelques instruments de percussion (gong, triangle) - voix (homme, femme);

— électronique : générateurs d'ondes sinusoïdales, modulateurs, etc.

*Partition?*

— Oui, mais n'ayant rien de commun avec une partition traditionnelle.

*Composition.* Le hasard?

— Non, mais recherches et combinaisons voulues et patiemment réalisées (4 mois de composition).

*Musique descriptive?*

— Pas exactement. C'est une œuvre proposant, sous une forme suggestive, des ambiances successives se rapportant à des événements, des époques et des lieux différents, principalement asiatiques. Les passages écoutés ici sont plus précisément évocateurs que d'autres de la même partition.

# *PENDERECKI*

**né en 1933**

**L'AUTEUR**

Krystof Penderecki, né en 1933 à Debica (Pologne) est l'un des membres les plus éminents de la jeune école musicale polonaise (Baird, Serocki, Kotonski, Gorecki) qui, contrairement à la plupart des compositeurs des républiques populaires de l'Europe de l'Est, se réclame d'une esthétique assez proche de celle des musiciens de « l'Ouest » et est assez influencée par le dodécaphonisme et les recherches plus récentes (École de Darmstadt). Musicien inspiré, doué d'une grande richesse d'invention, notamment dans le domaine du rythme et du timbre, il s'exprime dans un langage libéré de toute contrainte de système qui lui permet de traduire avec une grande force dramatique la violence et les angoisses de notre temps.

Ses principales œuvres sont écrites pour l'orchestre :

— *Anaklasis*, pour cordes et percussion (1960);
— *A la mémoire des victimes d'Hiroshima* (1961);
— *Polymorphia*, pour 48 instruments à cordes (1961);
— *Fluorescences;*
— *De Natura Sonoris* (1966).

Cependant, la puissance d'émotion de la voix humaine, notamment du chœur, le séduit particulièrement :

— *Stabat Mater*, pour 3 chœurs *a cappella*;
— *Passion selon Saint Luc* (1963-1965);
— *Dies Irae* (1967).

## *Dies Irae (Auschwitz oratorio)*

DISQUE : Dies Irae — Auschwitz oratorio (*Philips - Trésors classiques 839 701 LY).*

C'est un oratorio, pour trois solistes (soprano, basse et ténor), chœur mixte et orchestre, dédié à la mémoire des victimes des camps d'extermination nazis. Son titre, emprunté à la messe des morts (Requiem) marque bien la signification profonde que Penderecki entend donner à son œuvre : Jour de Colère. Colère des hommes, colère de Dieu devant tant de crimes et de souffrances endurées.

L'œuvre comprend 3 parties, Lamentatio, Apocalypsis, Apotheosis, construites sur des textes choisis avec soin par le compositeur dans la Bible, dans la tragédie grecque (Eschyle) et parmi des poèmes contemporains, polonais et français (Broniewsky, Rozewicz, L. Aragon, P. Valéry) traduits en latin afin de conférer à l'ouvrage davantage d'unité.

*Rappel :* un *oratorio* est une œuvre instrumentale et vocale, écrite pour des solistes, le chœur et l'orchestre. Conçu, à l'origine, sur un sujet de caractère religieux, c'est une sorte d'opéra non représenté.

## AUDITION

Étant donné les dimensions de l'œuvre et son caractère insolite pour des oreilles non averties, il paraît souhaitable :

— de ne la faire entendre qu'à des enfants capables d'en comprendre le sens (pas avant 10 ans);

— par conséquent, de ne pas la séparer de son contexte historique : nécessité d'une mise en condition psychologique du jeune auditeur;

— de sélectionner les passages les plus expressifs ou les plus « spectaculaires » susceptibles de toucher les enfants sans les lasser. Nous proposons, à cet effet : le *Lamentatio*, en entier (12 mn), la fin d'*Apocalypsis*, après le solo de basse (2 mn 30 s) et *Apotheosis*, en entier (3 mn 45 s).

### Lamentatio (soprano et chœur)

Un climat pesant et angoissé est créé, dès le début, par une longue note grave (voix de basses, auxquelles succèdent bientôt les cordes graves) ponctuée par quelques coups sourds de timbales. Une ligne sombre, lentement mouvante, se dessine, sur laquelle va s'épanouir un chant dont la détresse déchirante est extraordinairement accentuée par la pureté de la voix de soprano qui l'exprime.

« *Corps des enfants*
*Du fond des fours crématoires...* »

Puis, les voix de femmes s'élèvent, accompagnées par de stridents accords de cuivres

« *... Vont s'élancer*
*Au-dessus de l'Histoire...* »

suivies par une sorte de litanie, à l'unisson (hommes et femmes)

« *... Corps de jeunes gens*
*Corps de jeunes filles*
*Le front ceint de couronnes d'épines...* »

Coups sourds de timbales qui deviennent plus violents et provoquent des sortes de plaintes, montant des profondeurs, du fond de la tristesse et du malheur

« ... *Surgiront de partout.*
*Corps d'hommes*
*Sortis des cimetières militaires*
*Marcheront pour vaincre*
*Seront libres* »

(Wladislaw Broniewsky)

L'orchestre, toujours sombre, se manifeste par des interventions violentes où se remarquent les timbales, les cymbales et le gong. Reprend la litanie, voix de basses, tandis que ténors, voix de femmes et cuivres créent une sorte de mouvement ondulant, d'une poignante tristesse, sur lequel rentre la voix de soprano solo dont les accents pathétiques évoquent les souffrances des martyrs, chant à la fois concentré et tendu, aux limites des possibilités vocales.

« *Limites de la faim, limites de la force*
*Ni le Christ n'a connu ce terrible chemin*
*Ni cet interminable et déchirant divorce*
*De l'âme humaine avec l'univers inhumain* »

(Louis Aragon)

Remarquer la ligne mélodique brisée, incohérente, faisant se succéder de grands intervalles ascendants et descendants et se terminant avec une grande douceur, au plus profond de la tristesse, sur « univers inhumain ». Puis, voix enchevêtrées, se lèvent les témoins :

« *Corps venus des camps,*
*Des villes assassinées,*
*Corps la corde au cou*
*Corps mutilés...* »

(W. Broniewsky)

Les auditeurs remarqueront sans peine l'emploi d'intervalles inusités (quarts de ton), les mouvements mélodiques continus (glissandi) qui traduisent un grouillement informe et la menace des sirènes d'alarme. Puis, une nouvelle montée du chœur, au sommet de laquelle, une troisième fois, se détache la voix de soprano, cri épouvanté et douloureux devant l'horrible vision :

« ... *Dans de grandes caisses*
*Ondulent les cheveux secs*
(Parlé) *Des étranglés* »

(T. Rozewicz)

**Apocalypsis (après le solo de basse)**

C'est une véritable vision d'enfer. La musique y traduit des sentiments d'horreur, d'épouvante et un violent désir de vengeance, comme l'exprime le magnifique texte d'Eschyle :

« Nous voulons clamer notre chant d'horreur et dire comment notre troupe distribue leur lot aux mortels quand un criminel pareil à celui-ci cache ses mains ensanglantées. Témoins véridiques, nous venons au secours des morts et, pour qu'il paye sa dette de sang, devant lui, implacables, nous surgissons. »

(*Euménides*, traduction Paul Mazon)

Une longue plainte. L'orchestre, auquel sont intimement mêlées les voix du chœur, déchaîne ses percussions et ses cuivres graves. On remarque, en particulier, les roulements de timbales de plus en plus violents. Le chœur parlé, en montées successives au rythme de plus en plus accéléré, clame « le chant, délire, vertige où se perd la raison... qui sèche les mortels d'effroi » (*Euménides*), tandis que retentissent la sirène et de violents et stridents accords de cuivres auxquels viennent se mêler les cris épouvantés et furieux qui s'éloignent progressivement et se fondent en une longue tenue sur laquelle tintent les cloches, qui ouvrent la troisième partie.

**Apotheosis**

Comme une lueur, après ce tourbillon de révolte, et tandis que résonnent les cloches, s'exprime, par le chœur à l'unisson, l'espoir d'un monde nouveau :

« *Et je vis un ciel nouveau, une terre nouvelle* »,

(Apocalypse 21, I)

la voix de ténor chante avec vaillance la victoire sur la mort :

« *La mort a été engloutie dans la victoire* »

(Épitre des Corynthiens I, 15)

viennent s'y joindre la douloureuse voix de soprano et la basse, en de souples mélismes :

« *Où est elle, ô mort, ta victoire?* » (Corynthiens)

question reprise par le ténor.

A une montée lente et très dissonante du chœur et de l'orchestre

« *Le vent se lève... il faut tenter de vivre* »,

(Paul Valéry)

répond, en conclusion de l'œuvre, le cri de victoire du ténor, repris à l'unisson par le chœur qui retombe soudain pour laisser place aux sombres accents de l'orchestre où l'on remarque d'implacables coups de gong qui semblent prophétiser les difficultés de l'avenir.

# *BLUES ET JAZZ*

Nous n'avons pas voulu clore cet ouvrage sans évoquer, au moins brièvement, un phénomène musical de notre temps : le jazz. Les limites forcément restreintes qui nous sont imposées ne nous permettant pas d'entreprendre une étude assez poussée, nous nous bornerons à étudier un élément qui, depuis la naissance du jazz à laquelle il présida, fut toujours pour les musiciens noirs à la source de leur inspiration : *le blues.*

Bien des spécialistes ont étudié les origines du blues, mais aucun d'entre eux n'a réussi à les situer ni à les définir exactement. Ce dont on est certain, c'est que les Noirs le pratiquaient déjà il y a plus d'un siècle et que « ses racines sont enterrées profondément dans le terrain fertile des hymnes de réveil, des *spirituals*, des *minstrel songs*, des airs de banjo et de guitare, des ballades et des chants de travail » (Paul Oliver) (1). Certains musicologues prétendent que le blues ne serait qu'une transposition sur le plan profane de chants religieux (spirituals).

Chant typiquement noir, il trouve ses principaux thèmes d'inspiration dans la vie quotidienne des esclaves du sud des États-Unis, ce qui explique la profonde détresse aussi bien que les élans d'espoir qu'il exprime.

Les musiciens noirs de l'origine n'ayant qu'une culture musicale très réduite se fabriquèrent un « cadre » pratique de douze ou parfois seize mesures, contenant quelques accords très simples, et cette formule immuable leur permit d'*improviser* inlassablement, tant les paroles que la mélodie, et cette improvisation sur des harmonies données constitue déjà l'essentiel de l'esprit du jazz. Pour les harmonies du blues douze mesures, voir I ; pour celles du blues seize mesures (moins courant), voir II.

*Remarque :* ces deux exemples sont donnés en *si* bémol, tonalité la plus employée par les musiciens noirs dans les *jam-sessions* (réunions d'improvisation). Ces accords, élémentaires de l'harmonie classique ne présentent aucune nouveauté, mais les Noirs surent leur conférer une puissante originalité par le mélange des modes : 3e et 7e degrés abaissés d'un demi-ton (les notes blue) et une technique vocale puis instrumentale très particulière (glissandos, « growl »).

---

(1) Cité dans *Le Monde du blues* (P. Oliver) Éd. Arthaud.

## Take this ole hammer

### AUDITION

Disque : *Big Bill Broonzy sings the blues.* Columbia FP 1080 (5) (jazz stars series)

Ce disque nous présente un certain nombre de blues authentiques interprétés par Big Bill Broonzy que l'on peut considérer comme l'un des derniers représentants de la race des vrais chanteurs de blues ayant connu les grands pionniers (il est né en 1893). Parmi ses interprétations, remarquables de rudesse et de sincérité, nous avons choisi *Take this ole hammer.* Il s'agit là d'un arrangement de Broonzy sur un classique du blues, inspiré par le travail.

« Prends ce marteau, porte-le au capitaine (contremaître) ; dis-lui que je m'en vais... »

C'est une protestation du Noir traité en bête de somme et qui ne veut pas mourir à la tâche, en même temps qu'une allusion à John Henry, noir d'une force herculéenne qui, ayant parié de travailler plus vite qu'un marteau-piqueur, avait réussi mais en était mort d'épuisement (d'après Paul Oliver. *Le monde du blues*, Éd. Arthaud).

Après avoir entendu plusieurs fois les harmonies du blues douze mesures en *mi* (voir III), les enfants les retrouveront assez facilement dans l'accompagnement de la guitare soutenue par la batterie de « Kansas » Fields avec une grande simplicité mais une grande richesse de « swing » (balancement qui est un des éléments essentiels du jazz).

## Jelly Roll blues

### AUDITION

Disque : *Horizons du jazz.* Guilde internationale du disque J.SPEC.100 plage I, 1re face

Voici maintenant le blues douze mesures transposé sur le plan instrumental. C'est un exemple de jazz « vieux style » ou « New Orleans » qui réunit, autour du grand Sydnet Bechet (clarinette) des solistes ayant tous connu les « pionniers ». A l'audition de cette œuvre, plusieurs remarques s'imposent :

— le blues n'est pas obligatoirement un morceau lent et nostalgique, comme on le pense trop souvent. Ici, au contraire, éclate une joie exubérante ;

— en dehors des *breaks*, interruptions laissant à découvert un soliste, l'improvisation est collective sur la trame harmonique traditionnelle (voir I) ;
— les glissandos du trombone, soutien harmonique, sont caractéristiques de ce style ;
— les quatre temps de la mesure sont également accentués par la section rythmique (piano, batterie, contrebasse).

## Relaxin'at Camarillo

### AUDITION

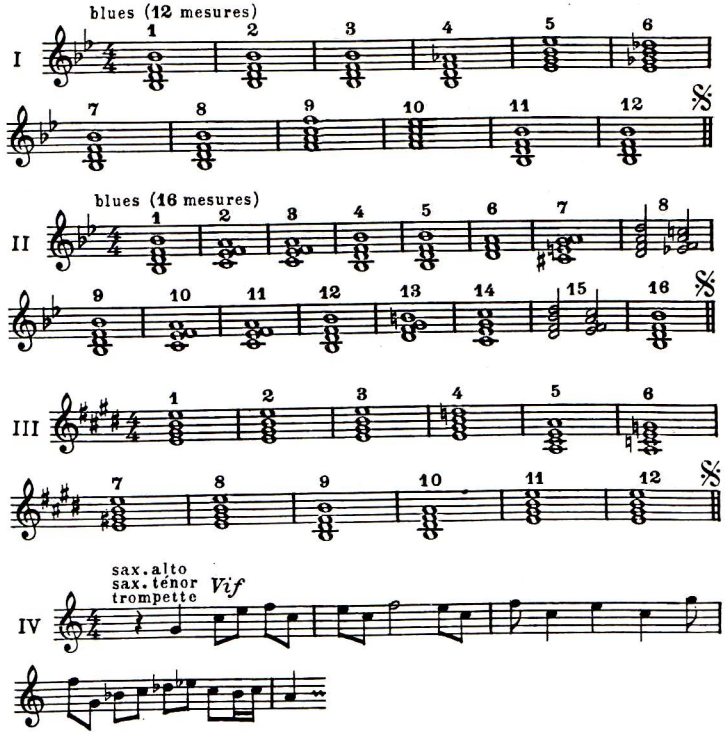
Disque : *Horizons du jazz.* Guilde J. SPEC 100 plage III, 1re face

Tout au long de l'histoire du jazz, sous l'influence de la puissante personnalité de nombreux musiciens noirs, le style a considérablement évolué, et, si les jazzmen se sont souvent écartés du blues traditionnel pour exploiter des thèmes et des harmonies plus sophistiqués, ils y revenaient toujours, en particulier à l'occasion des « jam-sessions ». Charlie Parker, le saxophoniste prodige, le plus grand des créateurs de jazz moderne, n'y a pas échappé. Le voici dans *Relaxin' at Camarillo* qui, malgré l'extrême modernisme du thème d'exposition est un classique blues douze mesures en *ut.*

Après une brève introduction au piano le thème est exposé par le saxo-alto, le saxo-ténor et la trompette à l'unisson (voir IV). Ensuite, chaque soliste « prend son chorus ». Nous entendons successivement : le sax-alto, le sax-ténor, la guitare électrique, la trompette bouchée et le piano. Le morceau se termine par la reprise du thème à l'unisson et, en postlude, de l'introduction de piano.

*Remarques :*

— le thème est d'une facture mélodique et rythmique très complexe ;
les harmonies traditionnelles du blues sont respectées ;
— la mélodie improvisée est beaucoup plus recherchée et
— s'est enrichie de nombreuses notes de passage ;
les rythmes sont plus variés et plus heurtés ;
— dans l'accompagnement, seule la contrebasse, maintient,
— imperturbable, la régularité du tempo, piano et batterie s'étant affranchis de l'ancienne régularité rythmique ;
à l'improvisation collective s'est substituée l'improvisa-
— tion individuelle. C'est un jazz de solistes qui réclame de l'instrumentiste une grande virtuosité ;
la guitare électrique est devenue un instrument soliste
— important.



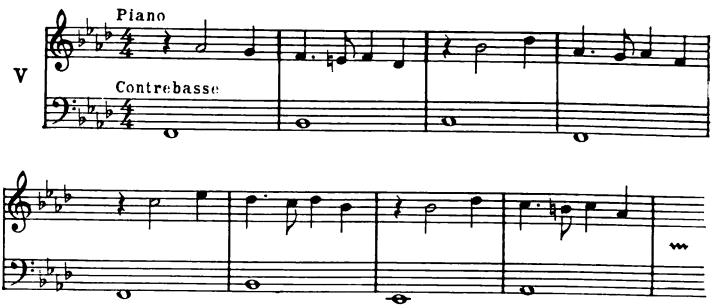

## Django

### AUDITION

Disque : *Modern jazz Quartet*, Barclay

Depuis fort longtemps, certains musiciens de jazz se sont intéressés à la musique classique. Duke Ellington, le fameux chef d'orchestre, ne fut-il pas, en quelque sorte, le disciple de Ravel ? John Lewis, pianiste et animateur du Modern Jazz Quartet est certainement l'un des plus attachants d'entre eux. Tout en laissant une large place à l'improvisation, élément vital de tout jazz, il conçoit la musique rythmée d'une façon beaucoup plus élaborée, plus construite que la plupart de ses collègues et aboutit à une véritable forme de musique de chambre où la part de chaque soliste est d'égale importance dans la mise au point de l'ensemble, comme dans un quatuor classique.

Ce morceau fut écrit en hommage au grand guitariste de jazz français, Django Reinhardt, trop tôt disparu. Il est conçu en trois volets (forme A.B.A classique). Dans le prélude, où se décèle facilement l'influence de la musique de J.-S. Bach (voir V) sont exposés tous les motifs thématiques sur lesquels seront construits les deux magnifiques *choruses* de Milt Jackson au vibraphone et de John Lewis lui-même au piano. Remarquer la justesse parfaite du jeu de Percy Heath à la contrebasse et la musicalité de celui de Kenny Klarke à la batterie. A signaler des procédés chers à J.-S. Bach : appogiatures et « retards », et l'emploi, à plusieurs reprises, dans la partie centrale, de la « pédale » de tonique (à la contrebasse).




## *Un exemple de jazz contemporain : Herbie Hancock*

Comme les autres formes de musique, le jazz, au fil des années, poursuit son évolution. Ce qui est remarquable à considérer c'est que là, comme dans le domaine de la musique « savante », se rencontre le même processus de libération par rapport à des contraintes longtemps acceptées (trame harmonique, importance du thème de base, rythmes caractéristiques). Ainsi apparaît le *Free Jazz* dans lequel l'œuvre interprétée est le fruit de l'*inspiration du moment* de chacun des artistes du groupe. Les musiciens y font souvent preuve d'une éblouissante virtuosité et recherchent les sonorités les plus insolites qui donnent à cette musique un caractère souvent violemment agressif mais aussi, dans les meilleurs moments, une émotion d'une grande intensité.

Depuis quelques années, une évolution caractéristique liée étroitement au problème racial des États-Unis, se manifeste chez les meilleurs des musiciens noirs. C'est une volonté de retrouver dans leur musique le climat de leurs lointaines origines africaines en affirmant leur « identité véritable ». Ils *recréent*, en quelque sorte, une Afrique imaginaire, mystérieuse et envoûtante.

Parmi d'autres musiciens non moins célèbres nous avons choisi Herbie Hancock comme l'un des plus grands.

## L'AUTEUR

Né en 1940 à Chicago, Herbert Jeffery (dit Herbie) Hancock poursuivit, parallèlement, des études universitaires et des études musicales classiques (à 11 ans, il donnait en concert, avec le Chicago symphony orchestra, le concerto en Ré majeur, pour piano, de Mozart). Irrésistiblement attiré par le jazz, il fut appelé à côtoyer et à collaborer avec les musiciens les plus réputés tels C. Hawkins, Donald Byrd et surtout Miles Davis dont il devint le pianiste de 1963 à 1968. Ses premiers enregistrements, comme « leader » datent de 1963. Ses compositions devinrent rapidement de grands succès populaires (par ex., Watermelon man). Prolongeant, pendant un temps, le style « bop » et l'héritage du pianiste Bud Powell — élégance mélodique aiguisée au contact de Miles Davis — il s'orienta, dans le contexte de la « Révolution noire » aux États-Unis, vers une musique plus essentiellement rythmique et aussi plus directe. « Je dirai que j'ai ajouté quelque chose de plus basiquement terrestre afin qu'un plus grand nombre de personnes puisse s'identifier avec cette musique ». (H. Hancock).

Principales œuvres : *Takin' off*, *The watermelon man*, *Maiden voyage*, *Speak like a child*, *The prisonner*, *Crossings*, *Sextant*, *Manchild*.

## L'ŒUVRE

### « Sleeping giant » (album « CROSSINGS » Warner Bros BS 2617

Le titre, lui même, choisi par H. Hancock, a une signification symbolique qui ne peut laisser l'auditeur indifférent. Ce « géant endormi », c'est l'Afrique, ce continent immense et multiple, avec ses richesses prodigieuses encore peu exploitées, ses civilisations originales trop longtemps ignorées ou méprisées qui, un jour prochain, à n'en pas douter, sortira de son long sommeil et s'exprimera dans toute sa force. C'est là, le message que l'auteur, avec d'autres comme Miles Davis, nous livre. C'est dans cette Afrique, qu'il recrée en rêve, qu'il retrouve ses racines, lui, l'homme façonné

par la culture occidentale mais dans laquelle il se sent mal à l'aise. En même temps qu'un pèlerinage imaginaire, c'est un chant de nostalgie et d'espoir.

*Le style*

Musicien issu de la bourgeoisie noire cultivée qu'il ne renie pas, mais fasciné par la redécouverte d'une tradition africaine, H. Hancock révèle, ici, dans sa musique, cette sorte d'ambiguïté. Fascination du « rythm and blues », oui, mais exprimée avec pudeur et retenue et sans abandonner les recherches sonores qui lui sont habituelles : oppositions de timbres, thématique simple et lancinante. « Parfois, rôde l'ombre d'une parole plus délirante, mais aussitôt étouffée, retenue, bribes d'un discours autre, que le pianiste laisse à ses partenaires, surtout à Benny Maupin, le soin de développer » (J.C. Levinson).

Démarche classique, en quelque sorte, à l'opposé du Free Jazz.

*Le groupe instrumental*

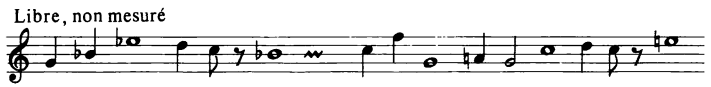
Il comprend :

Herbie Hancock : Piano électrique, piano, percussion.
Julian Priester : Trombone basse, ténor et alto, percussion.
Eddie Henderson : Trompette, cor, percussion.
Benny Maupin : Sax. soprano, flûte alto, piccolo, clarinette basse, percussion.
Buster Williams : Basse électrique, contrebasse, percussion.
Bully Hart : Batterie, percussion.
Patrick Gleason : Synthétiseur.
Victor Pontoja : Congas.

Remarquer que tous les musiciens, sauf P. Gleason, sont percussionnistes à un moment ou à l'autre de la partition.

**AUDITION**

Voilà une œuvre où, malgré la liberté apparente, tout a été conçu, construit, organisé, dans laquelle les rencontres instrumentales ne sont jamais fortuites. Les divers solistes intervenant ici (voir plus haut) y font montre d'une merveilleuse unité de ton et d'esprit aussi bien que d'une extraordinaire virtuosité.



L'auditeur percevra aisément la succession d'épisodes rythmés sans signification précise, séparés par des plages plus statiques d'une grande poésie, marquées de nostalgie et de mystère ainsi que d'une profonde impression de solitude et d'immensité. C'est là la magie que les musiciens veulent recréer et où ils veulent *se retrouver*. Ces sortes d'étapes, hors du dynamique tempo général de l'œuvre, sont marquées par le retour régulier d'un thème au rythme libre, d'une grande simplicité mélodique, d'une naïveté voulue, poignante et comme désespérée (voir thème).

Vouloir analyser en détail chacun des épisodes, serait vraisemblablement aller à l'encontre de la volonté du compositeur. Tout au plus peut-on laisser l'enfant *imaginer* les scènes qui lui viennent à l'esprit, après une *observation* sommaire du contenu musical (changements de tempo, de rythmes, les instruments mélodiques, les instruments de percussion (1), le thème, les variations de l'expression), et, peut-être, le rappel des sources mêmes de cette musique : le continent immense, ses forêts, ses lacs, ses animaux, ses populations souvent misérables et abandonnées mais retrouvant la joie dans le chant, la danse et *la magie* séculaire. Ne pas manquer la fin vraiment extraordinaire, tout en chuchotements mystérieux, qui semble nous laisser face à notre rêve, au bord d'un lac immense dont les vagues légères viennent mourir sur une grève de sable fin.

*Remarque :* Le « swing », élément fondamental du jazz, si souvent absent dans le « free », s'exprime ici en de multiples occasions, notamment au cours des magnifiques interventions d'Herbie Hancock lui-même, soutenu par une merveilleuse rythmique. On appréciera également le « feeling » généreux de Benny Maupin, au saxo soprano. Quant au synthétiseur, il apporte un élément supplémentaire de mystère qui lui est propre.

1) Outre les instruments mélodiques cités plus haut, sans oublier la contrebasse, en pizzicato, qui tient, ici, *un rôle* de *premier plan*, on reconnaît, au cours de l'audition, claves, caisse claire, tom tom, wood-blocks, cymbales, maracas, congas, clochettes, souvent mêlés en un subtil faisceau polyrythmique.

# DISQUES POUR L'ENSEIGNEMENT MUSICAL

## COLLECTION « CHANTS ET RYTHMES »

**pour chanter et danser (enfants et adolescents)**
**chansons de Jean NATY**

N° 1 : Fais ton nid - le bonhomme de bois - un Noël de France

N° 2 : Le Petit Tambour du Roi - Dans le port - Rouge fleur - Vous connaissez le chemin

N° 3 : Boris et Natacha - La fête des guitares - Dans la forêt - Cendrillon

N° 4 : L'enfant et la fleur - Route nouvelle - Quand le feu rouge - Le voisin joue du piano

N° 5 : Ballade des castors du Rhône - La prairie - Le garçon de la montagne - L'écureuil et le hibou

N° 6 : Un beau matin à la fraîche - Rose de Noël - Grand loup - Là où je vais - Caravelles - Mon petit poney

N° 7 : A Saint-Malo beau port de mer - Brouillard - Le mois d'Avril - Le premier de l'An - En passant près des épinettes - Quand je suis parti de La Rochelle

N° 8 : Un air de fête - Une guitare une flûte - Poney poney - Allons danser - Cache-cache cachalot

N° 9 : Tu es petit, petit frère - Yamina et Zorah - Le poisson d'avril - Noël des carillons - Canon du carillonneur

N° 10 : Pourquoi ci, pourquoi çà? - Dig dong mag don daine - Au soleil joyeux - A véli, à vélo - Tournez les goélands - Neige du matin

**Chaque série comprend 2 disques 45 tours et une notice, sous pochette**

Imprimerie Moderne de l'Est - 25 - Besançon - 3e trimestre 79
8e édition - N° A. Colin : 7.810.

## COMMENTAIRES D'ŒUVRES MUSICALES

Des danceries du Moyen Age aux œuvres du XIX^e siècle et du XX^e siècle, aux blues et au jazz, et aux créations contemporaines de musiques concrète et électronique, plus de 100 œuvres musicales sont présentées. L'ordre chronologique adopté se justifie dans la perspective d'une évolution du langage musical mais n'implique aucune progression pédagogique dans l'écoute des œuvres.

Une information concise sur l'œuvre et l'auteur et la brève analyse d'un thème ou d'un passage constituent ces commentaires qui ne se présentent pas comme des leçons. Ils ne visent en effet à rien d'autre qu'à mieux faire écouter la musique, qu'à faire croître tout à la fois le plaisir et le profit des auditions musicales.

COUVERTURE : *maquette* Maurice Robin,
*photo* Bernard Auquier.

Les disques représentés sont extraits des catalogues : Charlin - EMI - Pathé Marconi - Erato - DGG - Atlantic - Vogue - Warner.

E 4821